В. Б. КАТАЕВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ЧЕХОВА



В. Б. КАТАЕВ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ЧЕХОВА

В. Б. КАТАЕВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ЧЕХОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1989

ББК 83.3(0)5+83.3Р1
К 29

Рецензенты:
В. А. Ковалев, доктор филологических наук,
М. П. Громов, кандидат филологических наук

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

Катаев В. Б.
К 29 Литературные связи Чехова — М.: Изд-во МГУ, 1989. — 261 с.
ISBN 5—211—00169—9

В книге рассматриваются разнообразные творческие связи А. П. Чехова — прозаика и драматурга — с его предшественниками и современниками (Чехов и Толстой, Чехов и литература 80-х годов, «вечные образы» в творчестве Чехова и др.).

Для филологов, преподавателей, студентов и широкого круга читателей.

К $\frac{4603000000-173}{077(02)-89}$ 169—88 **ББК 83.3(0)5+83.3Р1**

ISBN 5—211—00169—9

Связи, степени родства, завещатели и наследники и их взаимные права — все раскроется геральдикой науки...

А. И. Герцен

Взаимоотношения творчества писателя с литературой прошлого и с современным ему литературным движением — серьезная исследовательская проблема.

Чехов не раз с досадой говорил о попытках сопоставлять его произведения с произведениями других писателей. Первое известное упоминание о Чехове в литературной критике начиналось со сравнения: фельетонист походя упомянул рядом с Альфонсом Доде «какого-нибудь Антошу Чехонте» как величину, с его точки зрения, несоизмеримо меньшую[1]. Впрочем, позднее другой рецензент сравнил автора сборника «Сказки Мельпомены» с Брет Гартом, будучи уверен, что это лучшая аттестация для молодого писателя[2].

Сопоставления-приговоры, когда сравнивают, чтобы одно писательское имя принизить или, наоборот, возвысить за счет другого, — объектом таких сопоставлений Чехов не раз становился в статьях критиков-современников.

Сопоставления чаще всего сводились к поверхностным аналогиям, попыткам неизвестное и самобытное определить через уже известное. В Чехове видели «смесь Стриндберга с Мопассаном»[3], «Теккерея, помно-

[1] См.: Буква [И. Ф. Василевский]. Петербургские наброски// Русские ведомости. 1882. 1 декабря.

[2] См.: Яго [П. А. Сергеенко]. Летучие заметки. Нечто о смехе//Новороссийский телеграф. 1884. 1 декабря.

[3] См.: Звездич П. [П. И. Ротенштерн]. Антон Чехов перед судом немецкой критики//Одесские новости. 1897. 29 сентября.

женного на Мопассана»[4], и т. д. Одно из первых представлений Чехова американским читателям звучало так: «...тот самый Чехов, которому М. Горький посвятил свой роман «Фома Гордеев»[5]. Нечего и говорить, что самобытность при таких чисто внешних сравнениях полностью пропадала.

Разумеется, ничего кроме раздражения или горькой иронии у писателя такого рода привязки вызвать не могли. «...мне противно это высасывание из пальца, пристегивание к «Обломову», к «Отцам и детям» и т. п. Пристегнуть всякую пьесу можно к чему угодно...»[6]. «Лжедмитрий и актеры», «Тургенев и тигры» — такие статьи писать можно, и они пишутся» (17, 86).

Но сам Чехов в своих суждениях о литературе не раз устанавливает литературные связи того или иного писателя, произведения, дает примеры точных и глубоких сопоставлений.

Он замечает, что «Екклезиаст» подал Гёте мысль написать «Фауста». Считает, что без учета роли Гоголя нельзя представить историю русского романа. Говоря о «буржуазности» произведений Баранцевича, противопоставляет им «аристократичность» произведений Толстого и Тургенева. Высказывает мысль о тесном родстве «сочного русского стиха» и прозы Пушкина, Лермонтова, Полонского. Утверждает, что после Мопассана по старинке писать уже невозможно...

В этих сопоставлениях нет какой-либо системы или строгой терминологии. Несомненно одно: Чехов видел, что для объяснения явлений литературы часто необходима литературная же перспектива — будь то установление литературного генезиса, литературного контекста или типология литературных явлений. Важно, чтобы устанавливаемые связи были действительными, а не мнимыми. И не становились бы самоцелью, а открывали что-то новое в произведении и его авторе.

---

[4] Немирович-Данченко Вас. И. На кладбищах. Ревель, 1921. С. 34.

[5] Цит. по: Anton Chekhov's Life and Thought/Ed. by S. Karlinsky. Berkeley, 1975. P. 363.

[6] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти т. Письма. В 12-ти т. М., 1974—1982. Т. 8. С. 319. В дальнейшем ссылки в тексте на это издание. При цитировании писем перед номером тома ставится буква П. Курсив в цитатах, кроме оговоренных случаев, — наш.

Между тем в понимании и изучении литературных связей его собственного творчества многое остается спорным и неясным.

Достоевский говорил, что «Каменный гость» Пушкина кажется написанным испанцем, а в образах «Пира во время чумы» слышен «гений Англии». Почти у всех крупнейших предшественников и преемников Чехова в русской литературе — от Лермонтова до Горького — мы найдем опыты такого перенесения себя в иную культуру, опыты освоения литературных форм иных народов и стран, иных времен. У всех, но не у самого Чехова.

«Литература по поводу литературы» — этого не скажешь ни об одном из чеховских произведений. Нет в его сюжетах вторичности, отраженности, нет произведений чисто литературного происхождения. Пишет он только на российском, современном ему материале.

Нет в его произведениях и особой литературности, воспитанной на книгах из дворянских русских усадебных библиотек — книг старинных, редких, любопытных. Нередко цитата, строка из такой книги служит главной темой, лейтмотивом произведений Тургенева, Лескова, Бунина, но ничего подобного не встречается у Чехова.

Наверное, поэтому своего рода аксиомой стало положение о «нелитературности» Чехова, о том, что Чехов — это «один из самых свободных от непосредственных книжных влияний писатель»[7]. Считается, что изучение литературных связей мало что дает для понимания его произведений, что «книжный, духовный слой действительности» не служил стимулом для чеховского творчества: «Даже тогда, когда Чехов сам называет книжные источники своих произведений, за ними всегда лежат более глубокие источники — жизненные»[8]. В исследованиях, комментариях к чеховским произведениям нередко проводится противопоставление двух видов источников: «жизненных» (биографических, общественных, бытовых и т. п.) и «литературных» (произведений прошлой и современной литературы как возможных творческих импульсов). Достаточно последо-

---

[7] Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 131.

[8] Полоцкая Э. А. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979. С. 49, 51.

вательно такой подход проведен в комментариях последнего, академического, собрания сочинений и писем Чехова.

Литература, отражающая действительность, и сама действительность какова она есть — такое противопоставление, конечно, имело для Чехова определенный смысл. В рассказе «Почта» читаем: «Солнце взошло мутное, заспанное и холодное. Верхушки деревьев не золотились от восходящего солнца, *как пишут обыкновенно,* лучи не ползли по земле, и в полете сонных птиц не заметно было радости...» (6, 338).

Вот это полемическое отношение к тому, «как пишут обыкновенно», постоянный и неустанный пересмотр найденного писателями — предшественниками и современниками действительно характерны для Чехова: поиск нового в литературе, творческий вызов, произведения, написанные «вопреки всем правилам».

Но противопоставление литературы действительности, принижение одного за счет другого? Такое приписать Чехову невозможно. Созданное Шекспиром, Гоголем, Толстым было для него не антидействительностью, а продолжением действительности, особой ее сферой. Замечательные творения литературы для него, как и для героя его «Письма», стоят в одном ряду с грозными, чудесными явлениями природы, «которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь» (7, 515). Писал он, никогда не упуская из виду великого назначения и великих возможностей литературы, явленных его предшественниками.

Прошлая культура вся в целом оставляет след в культуре последующей. И писатель формируется, в широком смысле, под воздействием всей предшествующей литературы. В этом широком и общем смысле творчество Чехова соотносимо со всей совокупностью завоеваний литературы прошлого, прежде всего наиболее выдающихся ее представителей. Помимо этой общей ориентированности на предшествующую большую литературу (одновременно как на образец и на объект творческой полемики) произведения Чехова, конечно, отражают и круг его чтения, и литературные пристрастия и антипатии, и следы современного ему литературного потока. В числе авторов, упоминаемых или цитируемых Чеховым в его произведениях, — имена от Марка Авре-

лия, Епиктета, Шекспира до Гребенки, Надсона, Шпильгагена. В работах о Чехове зарегистрировано множество случаев соотнесенности его произведений с образами и мотивами русской и мировой литературы.

Очевидно, что Чехов использовал опыт предшествующей ему литературы и духовной культуры человечества (и этим он не отличался от любого большого писателя), но иначе, чем, скажем, Пушкин, Достоевский, Тургенев, Бунин, Горький. Речь должна идти об особом типе отношения к прошлой культуре, особом типе «литературности». Связи писателя с предшественниками и современниками складываются в определенную систему. У каждого писателя эта система — своя, она-то во многом и определяет его индивидуальность и определяется ею.

Исследователями Чехова накоплен богатый эмпирический материал, но правильная перспектива, в которой должны рассматриваться литературные связи писателя, только еще устанавливается.

Русский писатель, начинавший в глухую, казалось бы, проходную эпоху, создал непреходящие общечеловеческие ценности. В этом есть своя тайна, загадка для поколений исследователей. И прикоснуться к ее пониманию помогает изучение литературных связей чеховского творчества.

I

ЧЕХОВ
И
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
80-х годов

Давно и традиционно считалось, что Чехов начинал как писатель-юморист, перейдя затем к «серьезным» произведениям. В последние годы исследователи, подчеркивая значение юношеской драмы (ее называют по-разному: «Пьеса без названия», «Безотцовщина», «Платонов»), настаивают на том, что начало творческого пути Чехова следует видеть в ней, а не в произведениях для «зубоскальных» журналов [1].

Но своеобразие творческого дарования Чехова состоит в том, что он начал с одновременной работы в «серьезных» и юмористических жанрах (таковы созданные еще в Таганроге, по свидетельству М. П. Чехова, драма «Безотцовщина» и водевиль «Недаром курица пела»). Такая параллельность прослеживается и с первых лет его выступлений в печати.

Попытка войти в русскую литературу и театр с парадного входа, с серьезным, проблемным произведением, оказалась неудачной. Переданная в Малый театр для М. Н. Ермоловой юношеская драма была возвращена, очевидно, непрочитанной. Но изначальные особенности таланта Чехова — юмор, разнообразие жизненных наблюдений — позволили ему не отступить, а

---

[1] См.: Громов М. П. Первая пьеса Чехова//Литературный музей А. П. Чехова. Таганрог. Сб. статей и материалов. Ростов н/Д, 1963. Вып. 3 (см. его же примечания к пьесе в 11-м томе акад. собр. соч. Чехова); Кулешов В. И. Жизнь и творчество А. П. Чехова. М., 1982.

пойти иным путем, завоевав вначале юмористические журналы и газеты.

Это отразилось и на направленности литературных связей молодого Чехова. Ориентируясь изначально на высокие образцы мировой драмы, русского романа, он должен был одновременно усваивать требования той литературной среды, в которой оказался в начале своего пути, — «пишущих по смешной части», «непременных членов по юмористическим делам присутствия» (2, 450, 451).

Лейкинский вариант

Первым серьезным знакомством Чехова в литературных кругах была встреча с Николаем Александровичем Лейкиным. Позже в его жизнь войдут Лесков, Григорович, Суворин, Плещеев, Короленко, наконец, Толстой... Но состоявшееся в 1882 году знакомство с Лейкиным и выступление на страницах «Осколков» стало в судьбе Чехова-писателя, уже печатавшегося в «Стрекозе», «Будильнике», «Мирском толке», «Зрителе», первой поворотной вехой.

Творчество Лейкина, видного русского юмориста, издателя журнала «Осколки», писателя, которого Чехов называл своим литературным «крестным батькой» (П 2, 164), сегодня забыто. Между тем в литературной среде чеховской эпохи Лейкину должно по праву принадлежать одно из важных мест. Его произведения молодой Чехов, по собственному признанию, читал «ревностно» и «захлебываясь» от удовольствия.

И хотя слова Лейкина, приводимые мемуаристом: «Чехов на мне учился писать свои рассказы. Если бы не было Лейкина, не было бы Чехова»[2], — современникам уже в середине 80-х годов казались хвастливым преувеличением, нельзя не видеть определенной преемственности между Лейкиным и Чеховым.

Литературной репутации Лейкина в значительной мере не повезло: в сознании русского читателя его творчество было вытеснено творчеством Чехова. Он стал

---

[2] Ясинский И. Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.; Л., 1926. С. 204.

примером писателя, остановившегося в своем развитии и создававшего произведения на потребу невзыскательного вкуса. Историко-литературные оценки, выносимые сейчас Лейкину, чаще всего суммарны и неконкретны.

Лейкин действительно всю жизнь писал, ориентируясь на определенного читателя. Адресаты, они же герои лейкинских сценок, — петербургский (гостинодворский или апраксинский) «полированный» и «неполированный» купец, купеческий сынок — «саврас без узды», «караси и щуки» петербургских канцелярий и банков, приказчики, дворники, актеры и прочие «наши забавники», «теплые ребята» и «гуси лапчатые».

Найдя в 70-е годы раз и навсегда свой жанр — сценку из жизни петербургского купца, прислуги, чиновника, Лейкин быстро завоевал своего читателя. Популярность его достигала анекдотических размеров.

И. Ясинский вспоминал: «Однажды в конце 70-х годов я зашел в магазин готового платья в Гостином дворе. Приказчик стал бросать на прилавок пиджаки, чтобы я выбрал.

— Тут мокро, — сказал я, — вы испачкаете товар.

— Не очень мокро-с, — отвечал приказчик с улыбкой, — сладкий кружочек от стакана чая. Это господин Лейкин изволили пить чай, так мы из уважения к их посещению не стираем». Дальше приказчик говорит о Лейкине: «Прогрессивный писатель, на каламбурном амплуа собаку съели, первоклассный сатирик, смело можно аттестовать.

— Помилуйте, вроде Щедрина?

— Не слыхали-с; с нас господина Лейкина достаточно. Каждый день читаем только господина Лейкина». «Маленьким Щедриным» с удовольствием называл себя и сам Лейкин» [3].

Здесь, в этой ориентированности на «специального» читателя, которому настоящий Щедрин неведом и не нужен, который зато охотно читает своего, удобопонятного «маленького Щедрина», кроется причина и недостатков, и ограниченности успеха лейкинского юмора. Но неверно приписывать ему, как это часто делается, установку лишь на безыдейное зубоскальство, на то, чтобы развлекать, потешать и убаюкивать буржуазного читателя. Сам Лейкин в лучшую пору своего творчества ставил перед собой иные, более серьезные задачи.

[3] Там же. С. 203, 204.

В одном из своих фельетонов 1879 года под влиянием потрясшего его известия о том, что в Тихвинском уезде Новгородской губернии по приговору мирской сходки всенародно сожгли деревенскую «колдунью или ведьму», Лейкин писал:

«Мне часто приходилось слышать упреки, что я в своих рассказах утрирую дикие понятия простого народа. Сожженная колдунья Аграфена Игнатьева да послужит мне оправданием. Мне скажут, что я в моих рассказах описываю городской народ, но ведь городской простой народ пришел из сел, откуда и принес свои понятия. Купцы также вышли из крестьян и пришли в Петербург из деревень. Отрешиться от тех понятий, среди которых вырос, человек может только путем образования, путем чтения, а наш петербургский народ разве читает что-нибудь? ...Невежество надо лечить грамотностью. Для купца вопль Гёте «Свету! Свету побольше!» надо перефразировать так: «Грамотности! Грамотности побольше!» [4].

О том, что творчество Лейкина решало (и до определенной степени весьма успешно) просветительские задачи, писалось и в некрологах сразу после его смерти: «Создав популярный жанр литературы, Лейкин привязал к нему городскую аудиторию, которая, ища в его произведениях занимательное чтение, развила в себе потребность в этом чтении и этим самым уже поднялась в своих культурных запросах, в своих духовных потребностях» [5].

Ориентируясь на узкопонимаемую просветительскую цель, Лейкин, разумеется, ограничивал возможности своего творчества. Чехов стал выше Лейкина уже потому, что понял, как явно недостаточна для литературы в его эпоху просветительская и вообще утилитарная установка: дело не в недостаточной грамотности или невежестве, зло лежит глубже; внушениями или поучительными картинами ничего нельзя исправить. «Смертные продолжают еще брать взятки, хоть и читали Гоголя» (2, 450). Но говорить о «лейкинщине» как о синониме безыдейности в литературе, забывая о просве-

---

[4] Лейкин Н. А. Из записной книжки//Петербургская газета. 1879. № 39.

[5] Г[линский] Б. Памяти Николая Александровича Лейкина//Исторический вестник. 1906. № 2. С. 624.

тительской установке творчества писателя, было бы несправедливо.

Вершина творчества Лейкина (если это понятие к нему приложимо) связана не с «Осколками». Ко времени, когда Лейкин стал во главе журнала (декабрь 1881 г.), он уже вполне сложился как писатель-юморист. Те произведения, которые Лейкин писал для собственного журнала последние 25 лет своей жизни, были лишь перепевами найденного им до и помимо «Осколков». Молодой Чехов был «ревностнейшим читателем» именно «доосколочного» Лейкина.

Лучшее, что Лейкиным написано, заключают в себе его сборники конца 70-х—начала 80-х годов. Именно в них следует искать ответа на вопросы, что мог ценить в лейкинском творчестве молодой Чехов и что позволяет видеть в Лейкине одного из спутников Чехова.

До середины 80-х годов острота лейкинского юмора развивалась по восходящей. В его сценках, объединенных в сборники 1879—1885 годов, осмеиваются самодурство, невежество, лицемерие купцов, алчность духовенства, «задеваются» генералы и другие «лица». Словно вспомнилось Лейкину напутствие, которое в 60-е годы ему, начинающему сотруднику «Искры» и «Современника», давал Некрасов: «У вас хорошо выходит: вы знаете тот быт, из которого пишете. Но одно могу посоветовать... У вас добродушно все выходит. А вы, батенька, злобы, злобы побольше... Теперь время такое. Злобы побольше...» [6]

Демократическая, до известных пределов даже антибуржуазная, оппозиционная направленность юмора лейкинских сборников «Шуты гороховые» (1879), «Медные лбы» (1880), «Цветы лазоревые» (1885) очевидна [7]. Она во многом позволяет понять, почему Лейкин мог быть для вступавшего в литературу Чехова хотя бы на недолгое время в определенной области авторитетом.

Острота лейкинского творчества резко пойдет на убыль с середины 80-х годов. Наступившая реакция

---

[6] Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке. Спб., 1907. С. 186.

[7] См. рассказы из этих сборников в кн.: Спутники Чехова. М., 1982. Там же указана литература о взаимоотношениях Чехова и Лейкина.

убивала всякую возможность полнокровной сатиры. Лейкин — редактор и автор «Осколков» — или трусит, сознательно избегая всяких осложнений, или подвергается «мамаевым нашествиям» цензуры. Лейкин станет повторяться в раз и навсегда найденной им форме, лишь изредка возвышаясь до уровня достигнутого им же в предшествующие годы.

Тогда-то, в середине 1886 года, Чехов и напишет брату: «Лейкин вышел из моды. Место его занял я» (П 1, 231). Это и свидетельство о выигранном творческом соревновании, и указание на своего непосредственного предшественника в определенном жанре.

Обычно сатирические мотивы в юмористике молодого Чехова возводят прямо к традициям Салтыкова-Щедрина. Действительно, щедринское творчество, в частности его произведения 80-х годов, оказывало непосредственное влияние на молодого Чехова. Однако нельзя недооценивать опосредующее звено между Чеховым-юмористом и большой русской сатирой. Таким опосредующим звеном и явились сборники Лейкина конца 70-х—начала 80-х годов.

Не случайно основные достижения Чехова — юмориста и сатирика — в 80-е годы относятся к жанру *сценки*, к тому жанру, который до Чехова больше всего разрабатывался именно Лейкиным.

В полном собрании сочинений Чехова количество произведений, носящих жанровое обозначение «сценка», сравнительно невелико — около полутора десятков. Но еще десятка два произведений при первой публикации имело этот подзаголовок, снятый затем при включении в сборники или в собрание сочинений (среди них «Хирургия», «Хамелеон», «Разговор человека с собакой», «Налим», «Егерь», «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев», «Счастливчик» и др.). Наконец, можно назвать длинный ряд произведений Чехова, не имевших никакого жанрового обозначения, но построенных именно как сценки: «В Москве на Трубной площади», «В почтовом отделении», «В гостиной», «У предводительши», «В бане», «Канитель» и др. Таким образом, общее количество произведений этого жанра возрастает в творчестве Чехова до нескольких десятков.

Почему именно «лейкинский вариант» мог привлечь творческое внимание Чехова?

В жанре сценки у Лейкина, в свою очередь, было

немало предшественников. Эта живая для того времени традиция восходит к Гоголю. Истоки многих бытовых реалистических сцен в русской литературе можно найти уже в отдельных главах «Мертвых душ». В 60-е годы, когда Лейкин вошел в литературу, сценки, «сцены» стали самостоятельным жанром, имеющим несколько разновидностей. Некоторые рассказы Н. Успенского и В. Слепцова строятся как увиденные и записанные с натуры сценки[8]. Другая разновидность жанра — специальные рассказы для чтения со сцены, короткие драматические монологи, реже диалоги (особенно популярными были «сцены» И. Ф. Горбунова и П. И. Вейнберга — актеров Александринского театра). Да и каждое явление в пьесах Островского — это сценки живого современного быта, в них великий драматург давал те образцы естественного разговорного языка, на которых во многом учился Лейкин, а позже Чехов.

Но, став в конце 70-х — начале 80-х годов одним из самых распространенных периферийных жанров русской прозы, заняв господствующее положение в юмористике, сценки именно под пером Лейкина приобрели черты жанровой завершенности, стали своего рода эталоном. До Лейкина сам жанр назывался «сцены», хотя бы речь шла об одном произведении. Приблизительно с 1879 года «сценка» становится основным у Лейкина, а затем и общепринятым жанровым обозначением.

Два обстоятельства особенно повлияли на поэтику этого жанра: то, что сценки предназначались для газеты, и то, что они писались ежедневно.

Солидная критика третировала авторов, писавших для газеты, считала их произведения литературой низшего сорта. Н. К. Михайловский писал в 1879 году: «Руководящей идеи было бы напрасно искать у г. Лейкина... Тот огромный запас фактов, которые он накопил благодаря своей наблюдательности, решительно не освещен какою-нибудь разумною идеею. Он фотографирует всевозможные уличные сценки, раскрашивает их... и пускает в обращение... Условия газетной и тем более мелкогазетной работы, очевидно, играют здесь едва ли не важнейшую роль; какая уж тут «идея», когда надо работать каждый день»[9].

---

[8] Об эволюции этого жанра в 40—70-е годы см.: Чудаков А. П. Мир Чехова. М., 1986. С. 28—39, 87—113.

[9] Отечественные записки. 1879. № 6. С. 192.

Здесь Лейкин оценен почти в тех же самых выражениях, которыми Михайловский будет десять лет спустя оценивать творчество... Чехова: «При всей своей талантливости г. Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат...»[10] «Направленческая» критика сокрушалась о том, что талант Чехова рос в «ослиных яслях» газетной и журнальной юмористики[11]. До наших дней не поколеблено представление о «сорной траве лейкинщины»[12], которая стремилась задушить чеховский талант.

Между тем газета, юмористический журнал своими требованиями предопределяли некоторые черты поэтики, которые затем были усвоены и закреплены большой литературой. И здесь Лейкин был во многом предтечей Чехова.

Не выходя за пределы одной-двух газетных колонок (позднее, в «Осколках», — двух фельетонных подвалов), сценка неминуемо должна была создать особую технику краткости. А то обстоятельство, что каждый следующий номер газеты, как правило, давал очередную сценку на смену вчерашней, диктовало новые представления о сюжетах, о соотношении диалога и описаний, отборе подробностей, началах и концовках и других элементах поэтики.

Именно в этих особенностях поэтики сценки у Чехова будет немало общего с Лейкиным.

Начать хотя бы с заглавий.

Сценка воспитывала вкус к заглавиям простым и незатейливым, несущим чисто номинативную функцию. Например — к заглавиям, называющим место или время действия. У Лейкина: «На невском пароходе», «В Павловске», «У ледяного катка», «На открытии «Демидрона», «После светлой заутрени». У Чехова: «В ландо» «В приюте для неизлечимо больных и престарелых», «На гулянье в Сокольниках», «После бенефиса», «День за городом» и т. п. Или — к заглавиям, означающим психологическую ситуацию. У Лейкина: «Приехал!!!», «На зубок попался», «Скучающий». У Че-

---

[10] Русские ведомости. 1890. № 104.

[11] См.: Оболенский Л. Е. Обо всем. Критические заметки// Русское богатство. 1886. № 12. С. 166.

[12] Ермилов В. В. А. П. Чехов. М., 1954. С. 49.

хова: «Забыл!!», «С женой поссорился», «Не в духе». Или — к заглавиям, называющим действующих лиц или предмет, вокруг которого строится действие. У Лейкина: «Политики», «Тесть и зять», «Домохозяин», «Птица». У Чехова: «Жених и папенька», «Староста», «Утопленник», «Налим».

Возможны, но отнюдь не обязательны (на каждый день таких заглавий не напасешься) заглавия иронические, пародийные, остраненные: «Пресыщенные и голодные», «Акула», «Сирена», «Крашеные арапы», «Дева Дуная», «Китаец и грации» (у Лейкина); «Дипломат», «Хамелеон», «Стража под стражей», «Интеллигентное бревно», «Сирена», «Лошадиная фамилия», «Конь и трепетная лань» (у Чехова). В дальнейшем Чехов будет разрабатывать разные типы заглавий, но такие, как «Справка», «Письмо», «Устрицы», «Налим», «Тиф», «На святках», не просто принадлежат к определенному типу: они уже были использованы в лейкинских сборниках и пришли оттуда.

Основное содержание сценки — диалог или разговор с участием нескольких человек. Поэтому вступления сведены к минимуму, они — кратчайший переход к основному, к диалогу. Начальные ремарки лейкинских сценок определяют место и время действия, называют действующих лиц.

«От пристани Крестовского сада отвалил пароход и повез публику в город. За полночь. Июльские сумерки слились с рассветом. На пароходе захмелевший купец с женой и весело болтает...» Далее начинается диалог («На невском пароходе»).

Или: «Лесной. В дачу переехали только что вчера. Утром барин в халате на балконе и нюхает воздух.

— Вот говорили, что здесь бальзамические испарения хвойных деревьев, — говорит он жене, — а между тем я слышу, что помойной ямой припахивает...» («На дачном новоселье»).

По этому принципу — кратчайшего пути к диалогу — строит начало многих своих сценок Чехов. Сценка может начинаться с диалога — в этом случае описание вообще уходит в ремарку. Ср. начала сценок Лейкина «1 мая», «Простой лекарь», «Чернореченский Афон» и Чехова «Жених и папенька», «Унтер Пришибеев», «Ну, публика!» и др.

Та же безыскусность (вынужденная и специально культивируемая) обнаруживается и в концовках сценок. Разговор, который ведется героями, может закончиться практически в любом месте — репликой или короткой ремаркой: «...Держи ее, стриженую! — крикнул ей вслед торговый человек» («Афган»); «...Мужчина бежит на двор и вопит: «Дворник! дворник!» («У ворот»); «...Ничего, довезем! И не в таких переделках бывали! — отвечает кучер. — Ну, вы, живые!» («Перед светлой заутреней»).

Концовки, пожалуй, первый по времени элемент поэтики сценок, в который Чехов внесет новаторские изменения. Но и у него есть сценки, заканчивающиеся по тому же принципу — в любом месте: ««...спокойной ночи». Через минуту слышится храп» («Mari d'elle»); «...наконец, голоса мало-помалу стихают. Лаев чувствует, что его треплют за плечо» («Заблудшие») и т. д.

Пейзаж, интерьер, портрет — эти элементы повествования Лейкин дает в сценках по необходимости, когда нельзя обойтись без минимума информации об обстановке и внешности героев. В них он фотографично-протоколен и неоригинален. Но им введены и некоторые специальные приемы описания, диктуемые краткостью. Так, демонстративно подчеркивая второстепенную роль описаний по сравнению с диалогами, он использует вместо пейзажа или подробного введения в действие общее место, цитату: «Внизу, на льду Фонтанки, «радостный народ коньками режет лед»: мальчики, девочки, есть и взрослые» («У ледяного катка»). То же у Чехова: «У частного поверенного Зельтерского слипались глаза. Природа погрузилась в потемки. Затихли ветерки, замолкли птичек хоры и прилегли стада...» («Гость»).

Еще один излюбленный лейкинский прием — метонимическое называние персонажа через какую-либо деталь его внешности или одежды: «Ах, бык те забодай! Вот хитрец-то, таракан те во щи! — восклицает нагольный полушубок в валенках. — Как хотите, братцы, а это беспримерно акробат, что по дворам ломаются». Далее ему «отвечает баранья чуйка», затем «вставляет слово енотовая шуба» («У ледяного катка»). У Чехова: «Моя старшая дочь! — говорит хозяйка и указывает на ситцевое платье» («Неудачный визит»); «Копошатся, как раки в решете, сотни тулупов, бекеш, мехо-

вых картузов, цилиндров» («В Москве на Трубной площади»).

Требования краткости и выразительности обусловили еще один элемент сценочной поэтики — говорящие и забавные фамилии персонажей. В придумывании таких фамилий Лейкин был весьма изобретателен: есть у него купцы Купоросов, Четвертаков, Рублевкин, Волкодавов, Буеракин, Оглотков, Семиведров, Уховертов, Буйновидов, Семишкуров, юнкер Митрофан Недоносков и отставной корнет Орест Подтяжкин, актриса Кувалдина и литератор Заливалов, скрипач Распоркин и купчиха Кукишева, дьячок Ижеесишенский и дьякон Наум Грехопаденский, граф Ахлобыстьев и барон Киндербальзам, полковница Скоромина и княжны Завихраевы и т. д. и т. п. И хотя Чехов через голову Лейкина и вместе с ним мог воспользоваться здесь уроками Гоголя, Островского и Щедрина, все же бесчисленное множество чеховских говорящих и смешных фамилий возникло в сценках в соответствии с требованиями данного жанра.

Но главное в сценке — диалоги персонажей. Стремясь приблизить литературу к своему читателю, строго придерживаясь «просветительской» установки, Лейкин старался сделать речь героев в своих сценках и правдоподобно-бытовой, и смешной. Молодой Чехов и оценил в сценках Лейкина прежде всего эти моменты — естественность и характерность речевого самовыражения персонажей («Мне так знакомы эти ребята, ...и хозяйская дочка, и праздничный «сам»...»), своеобразную меткость и забавность отдельных выражений («Тургеневы разные бывают» — П 1, 60).

В большинстве сценок характеристики говорящего (возрастные, социальные, профессиональные и иные) излишни: они полностью выражаются в его речи. Лейкин умел не только живо, легко и естественно строить диалог, но и создавать выразительные и меткие речевые портреты.

В сценках Лейкина немало специальных приемов речевого комизма. Это, например, переосмысление значений слов, комические этимологии, каламбуры:

«— У вас, кстати, дача-то не с протекцией ли? — спросил он.

— Само собой, протекает» («Ярый дачник»).

Или:

«— Эй, половой! Заведи машину.

— Что поставить прикажете?

— Что-нибудь из «Травиаты», да только погугенотистее!» («Политики»).

Особенно много таких приемов речевого комизма при воспроизведении просторечия купцов, приказчиков, мастеровых, лакеев и т. п. Лейкин имитирует просторечный синтаксис, словосложение, словообразование и словоупотребление.

«— ...знаешь ли ты, что такое нимфа?

— Как не знать. Нешто мы мало ейной-то сестры, по нашему штукатурному делу, на фронтоны-то сажали? Нимфа — это женское оголение во всем составе...» («Нимфа»).

Ср. у Чехова:

«— Знаменитый был человек! — рассказывал он про князя [...] — Он был Дон Жуан-с.

— А что значит Дон Жуан?

— Это обозначает, что он до женского пола большой Дон Жуан был. Любил вашего брата. Все свое состояние на женский пол провалил. Да-с...» («Отставной раб»).

Кое-что из лейкинских комических словечек прижилось, осталось в русской речи. «Такие выражения, как «мое почтение с кисточкой», «вот тебе и фунт изюма», и тому подобное были введены им в употребление», — замечал И. Ясинский[13], в целом неприязненно отзывавшийся о «каламбурном амплуа» Лейкина. Выражение «свадьба с генералом», ставшее знаменитым после чеховских рассказа и водевиля, тоже принадлежит Лейкину: это заглавие чеховскому рассказу дал редактор «Осколков». Чехов, не терпевший в других случаях вмешательства «лейкинской длани», это словцо принял.

Чехов не мог не оценить действительно живого разговорного языка лейкинских сценок рядом с нестерпимо искусственным языком диалогов большинства романов и повестей 80-х годов. А на фоне произведений газетно-журнальных юмористов (таких, как И. Барышев-Мясницкий, Д. Ломачевский, Л. Леонидов и др.), с их утрированным, нарочито коверканным просторечием, сценки Лейкина казались Чехову и были на самом деле наиболее литературными по своему стилю, наиболее строгими в отборе слов и разнообразными в средствах комизма.

[13] Ясинский И. Роман моей жизни. С. 203.

Не вызывают сомнений совпадения отдельных сюжетов и персонажей. У Лейкина есть рассказы о «торжестве победителя» — издевательстве над бывшим купцом, пришедшим с сынишкой к богачу («Новый год»). О «брожении умов» — большой толпе, собирающейся вокруг одного праздноглазеющего («Время — деньги»). О вознице и седоке, боящихся и пугающих друг друга («Два храбреца», ср. «Пересолил» Чехова). О кураже купца-самодура («Почетный член приюта», ср. чеховскую «Маску»). О тяжелой участи мальчика, отданного в учение («Апраксинский мальчик», ср. «Ваньку» Чехова)...

Среди персонажей лейкинских сценок мелькают люди, по неосторожности выпившие вместо водки керосин («При получении жалованья», «На именинах»), купцы, скупающие из тщеславия иностранные ордена («На храмовом празднике»), актер, бранящий равнодушную к искусству публику («Летний бенефициант»), чревоугодник, способный часами вдохновенно говорить о еде («Поговеть приехал»), зять, представляющий после свадьбы счет тестю («У тестя»), чиновник, который храбрится и либеральничает, а увидев начальство, теряет дар речи («В сквере»), важничающий фельдшер, пытающийся скрыть свое невежество за напускной самоуверенностью («В рыбной лавке»), картежники, подставляющие вместо названий карт имена и звания знакомых («На именинах»)... Это как бы будущие герои чеховских «Неосторожности» и «Льва и Солнца», «Душечки» и «Сирены», «Свадьбы» и «Двоих в одном», «Хирургии» и «Винта».

Если не учитывать явной переклички отдельных моментов в сценках Чехова и Лейкина, можно приписать к достижениям Чехова то, что было известно и освоено уже до него. Так, Л. Мышковская писала, что Чехов — автор сценок — «разработал целый ряд приемов и средств»[14]. Среди них — сведение к минимуму описаний, сокращение числа действующих лиц и событий, характеристика персонажа через особенности его речевой конструкции, тщательная интонационная оформленность диалогов, приемы словарно-стилистического комизма и т. д. Но здесь названо все то, чем характери-

---

[14] Мышковская Л. М. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1928. С. 102—119.

зуется лейкинская сценка. Нет надобности относить на счет Чехова все особенности жанра: если отделить то, что было сделано до Чехова, от того, что действительно внесено им, его новаторство предстанет рельефнее и конкретнее.

Вместе с тем влияние Лейкина на Чехова могло быть ограниченным даже в отдельных элементах сценочной поэтики. Возможности лейкинской сценки определил еще Салтыков-Щедрин: в ней «читатель не встретится ни с законченною драмою, ни с характерными типами, но познакомится с целою средой, обстановка которой схвачена очень живо и ясно» [15]. Дальнейший путь Чехова от сценки лейкинского типа вел к созданию на этих ограниченных площадках именно «законченных драм» и «характерных типов».

Сравним знаменитую чеховскую «Хирургию» и лейкинскую сценку «В рыбной лавке». Обе появились в одном и том же 32-м номере «Осколков» за 1884 год и удивительно совпали по некоторым внешним приметам. У Лейкина некий фельдшер разговаривает со знакомым купцом, который жалуется на недомогание после перепоя. Та же глупая самоуверенность фельдшера, что и в «Хирургии», те же медицинские термины в восприятии ограниченного и темного собеседника, и даже о недоразумении с больным зубом у Лейкина упоминается. Отдельные мотивы и реплики совпадают в чеховской и лейкинской сценках независимо: обе они писались одновременно.

Чтобы почувствовать разницу, сравним внесценических, только упоминаемых персонажей. У Лейкина это певчие, их кухарка, вдова, у которой ночевал фельдшер, «маменька» и «дяденьки» его собеседника-купца. Но ни о ком, кроме, пожалуй, пьяниц-«дяденек», мы ничего не узнаем: это статисты в диалоге. У Чехова таких персонажей гораздо меньше: дьячкова «старуха», «отец иерей» и, конечно, «господин Египетский, Александр Иваныч». Но каждый, пусть через одну деталь, предстает как носитель определенного взгляда, своего типа поведения, а последний — благодаря повторным упоминаниям о нем — становится важным конструктивным

[15] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20-ти т. М., 1970. Т. 9. С. 421. В дальнейшем цитируется это издание с указанием в скобках тома и страницы.

элементом рассказа. В итоге: объемная, живая картина у Чехова и плоско, однолинейно построенная лейкинская сценка. Несмотря на отдельные приемы краткости, нет у Лейкина и подлинного лаконизма: многословие, механическое воспроизведение подслушанных разговоров.

Различие между двумя писателями не только в разной мере таланта, но и в художественных методах, литературных позициях.

Лейкин любил подчеркивать, что в своих произведениях он никогда ничего не выдумывал, ничего не сочинял, никогда «не высасывал из пальца», а брал «прямо из жизни». Педантичный, принципиальный натурализм был сознательным ограничением, которое Лейкин налагал на свое творчество, на свой — несомненный — талант. «Ни малейшего уклонения в сторону фантазии, поэзии» [16], сознательный отказ от вымысла, обобщения, заострения, укрупнения (хотя способность ко всему этому была и порой прорывалась) — вот тот регулятор, который позволял лейкинской писательской машине работать ровно, без подъемов и спадов, неизменно и аккуратно выдавая по сценке в день.

(Такая литературная позиция имела, впрочем, не одни отрицательные последствия. Она значительно расширяла традиционные представления о возможных источниках сюжетов и тем литературных произведений. Темы — кругом, не надо искать их специально, посмеяться можно над любой увиденной стычкой, над любым подслушанным разговором. Это еще один урок, который мог быть подсказан лейкинской школой Чехову, открывшему для большой литературы неисчерпаемый источник тем и сюжетов. И пепельница, и бутылка, и рассветный час в трактире для извозчиков — во всем, к удивлению современников, Чехов мог увидеть тему для произведения.)

Острый глаз Лейкина многое подмечал в окружающей действительности, но из сценок изгонялись воображение, фантазия, лиризм — все, что могло бы превратить картинки с натуры в произведения искусства. Изучать жизнь, постигать ее закономерности, ломать устоявшиеся представления — подобные намерения были

---

[16] Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке. С. 208, 210, 197.

чужды Лейкину, и это в первую очередь отличает его писательскую позицию от чеховской.

Лейкин и Чехов — художники разных ступеней в овладении искусством изображать сущее. Лейкин ограничил себя усердным и прилежным копированием, Чехов создал собственный стиль.

«Простое подражание работает как бы в преддверии стиля», — замечал Гёте. Работа Лейкина в жанре сценки стала таким преддверием чеховского восхождения на высшие ступени искусства. Стиль же (в гётевском понимании) предполагает не просто свою манеру видеть мир, воспринимать и воссоздавать его: стиль покоится «на глубочайших твердынях познания» и предполагает умение художника «свободно окидывать взглядом ряды образов», «сравнивать похожее и обособлять несходное», проникать в самое «существо вещей» [17].

Под пером Чехова сценка — картинка с натуры, комизм которой заключен в словаре персонажей, — все чаще превращалась в рассказ, новеллу — житейский случай, порой анекдот, глубинная сущность которого выявлена средствами искусства: контрастным сопоставлением, композиционной игрой и неожиданным завершением. От поверхностной насмешки над жизнью Чехов шел к ее изучению.

Сценка Чехова «В Москве на Трубе» (1883) еще очень близка к сценке Лейкина «На Конной» (1879). В ней лейкинская сиюминутность происходящего, лейкинские приемы в описании внешности персонажей («копошатся... сотни тулупов, бекеш, меховых картузов, цилиндров»), некоторые из них даже названы одинаково («любители»). И содержание этой «легенькой сценки» (П 1, 86) Чехова, как и у Лейкина, не шло дальше зарисовки забавного поведения и разговоров, простодушного плутовства продавцов и покупателей живности.

В 1899 году сценка была переработана Чеховым для собрания сочинений. Заменены некоторые вычурности субъективно-юмористического повествования, сокращены немногие длинноты, но наиболее интересны внесенные в текст добавления. Строй сценки не меняется, но прикосновения зрелого мастера к раннему произведению глубже выявляют внутренние тенденции, в нем заложенные.

---

[17] Гёте И. В. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1980. Т. 10. С. 28, 30.

Лакей, посланный разорившейся «на старости лет» барыней продать ее любимую болонку, в новом варианте сценки также откровенничает. Но в эпизод добавлены два штриха: лакей «больной и пьяный», а в ответ на его презрительную усмешку, говорится в варианте 1899 года, «никто не смеется. Мальчишка стоит возле и, прищурив один глаз, смотрит на него серьезно, с состраданием». За развязностью пьяного лакея, приглашающего завсегдатаев Трубы посмеяться над чудачеством его «обанкрутившейся» госпожи, теперь проглядывает трагедия двух одиноких и никому не нужных существ.

Конец у сценки появился совсем новый: добавлено описание еще одного «типа», которого на Трубе называют «ваше местоимение», а в последнем абзаце сказано, как «непонятно» проходящим мимо «деловым и богомольным людям» все, чем поглощен маленький и пестрый мирок Трубы.

Не случайны все эти добавления. Лакей и пославшая его барыня заслуживают не только насмешки, а и сострадания; животных на Трубе не только «любят так нежно», но и «так мучают». Это путь к большей правде об изображаемом мире; к правде, понимаемой как сложность.

Поглощенность каждого своим интересом, «определенным взглядом на вещи» (7, 109), бесконечное разнообразие путей жизненного поведения, «ориентирование» в мире, а вследствие этого «непонятность» людей друг для друга, взаимное непонимание, разобщенность — эти темы стали постоянными в чеховском творчестве уже в 80-е годы. Переработка 1899 года лишь высветила то, что потенциально присутствует в «легенькой сценке» 1883 года.

Герой чеховского рассказа «Неосторожность» (1887) Петр Петрович Стрижин по ошибке выпивает вместо водки керосин, стоявший в шкапу у свояченицы. Подобный комический казус уже был описан до Чехова — в сценках Лейкина. Но суть чеховского комизма не просто в описании забавных или нелепых недоразумений, хотя и тут, говоря об ощущениях незадачливого Стрижина, Чехов чрезвычайно остроумен и изобретателен.

Самое смешное в рассказе — как реагирует на происшедшее свояченица Дашенька. «Да вы знаете, почем теперь керосин?» — кричит она Стрижину, с ужасом

ожидающему смерти. И наутро после кошмарной ночи продолжается их диалог, в котором каждый максимально поглощен своей «правдой», своей заботой, своим взглядом на вещи. Стрижин самодовольно объясняет свое спасение тем, что ведет «правильную и регулярную жизнь», Дашенька же, озабоченная расходами, — тем, что керосин оказался плохой. К тому же в середине рассказа появлялся заспанный аптекарь, который негодовал на причиненное ему среди ночи беспокойство.

Здесь уже зерно всех будущих чеховских водевилей, в каждом из которых основное событие — столкновение носителей разных взглядов и типов жизненного поведения, причем форма такого столкновения — бурный «скандал и общий кавардак» (11, 390).

В отличие от лейкинского юмора в основе юмора Чехова лежит не просто наблюдательность, меткость деталей, живость языка и т. п., а определенная концепция жизни, по которой рядом с «сиреной», чиновником-гурманом, способным с необыкновенным воодушевлением говорить о еде, необходим уездный философ Милкин, «недовольный средой и ищущий цели жизни» («Сирена»); рядом с простодушными хитрецами, торговцами и покупателями живности на Трубе, — непонимающие их «деловые и богомольные люди» («В Москве на Трубной площади»); не просто кураж пьяного купца, а обязательно в сопоставлении с «бунтом» по незнанию и умиленным пресмыкательством «нетанцующих интеллигентов» («Маска»). Везде сложность и смысл изображаемого — на несколько порядков выше, чем в сценках Лейкина.

Использование отдельных особенностей поэтики сценки, отдельных «сценочных» сюжетов и персонажей сопровождалось у Чехова постепенным внутренним разрывом с этим жанром, выходом за пределы его задач и возможностей.

«Продажа волоса, пуху, полупуху и щетины купца Затыканьева», — острил Лейкин.

Ему не уступал Человек без селезенки и Антоша Чехонте: писец земской управы Иван Авелев «присовокупил безнравственное выражение в смысле простонародного ругательства, о чем и имею честь донести. Глоталов» (3, 74).

В воспоминаниях, посвященных 80-м годам, А. Амфитеатров замечал: «Это был шутливый тон эпохи.

притворявшейся, что ей очень весело... Худо ли, хорошо ли, все острили, «игра ума» была в моде»[18]. Пути такой юмористики были хорошо протоpенными — темы, герои, жанры находились как бы в общем пользовании.

Изобразить смешно пьяного купца, тупоумную купчиху, незадачливого гимназиста, прекраснодушного студента, ограниченного писаря и т. д. было несложно, но это скоро перестало удовлетворять Чехова. «Фигура писаря в пиджачке и с клочками сена в волосах шаблонна и к тому же сочинена юморист[ическими] журналами. Писаря умнее и несчастнее, чем принято думать о них» (из письма Чехова Н. А. Хлопову — П 2, 200). Чеховский талант в своем развитии не мог не воспротивиться ограниченному — одностороннему и упрощенному — толкованию жизни и человека в «осколочной» и иной юмористике.

В рассказе Чехова «Тапер» соблюдены все внешние признаки сценки, но цель его — не посмеяться над неудавшейся попыткой бывшего студента Пети Рублева заговорить на равных с купеческой невестой Присвистовой. После пережитого скандала и унижения перед чеховским героем вдруг открылась сложность, непонятность жизни и его в ней положения.

Это новая трактовка события в сценке. Главное в «Тапере», как в рассказах «Знакомый мужчина», «Житейская мелочь», «Хористка» и других «рассказах открытия»[19], — сдвиг в сознании героя. Он открывает для себя враждебность жизни, чувствует невозможность разобраться в ней. А описанное происшествие — скандал на купеческой свадьбе, неожиданный визит жены к любовнице ее мужа, вырванный вместо больного здоровый зуб и т. д. — лишь внешняя оболочка, повод к этому открытию.

Уже в этих сценках Чехов изучает, как его герои пытаются «ориентироваться в жизни». Это тот угол зрения на действительность, который станет определяющим в творчестве Чехова в годы, последовавшие за повестью «Степь». А в «Рассказе без конца» (1886), также имеющем подзаголовок «Сценка», содержится одно

---

[18] Амфитеатров А. Тризны. М., б. г. С. 151. О вкладе Чехова в «осколочную» сатиру, его работе в жанре юмористической мелочишки см.: Спутники Чехова. С. 17—24.

[19] См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 10—21.

из первых обоснований своеобразнейшего чеховского метода «индивидуализации каждого отдельного случая».

В сценках, таким образом, складывалась система координат, в которых будет строиться уникальный чеховский мир.

«Тоска»: реальность и литература

Казалось бы, абсолютная свобода молодого, «осколочного» Чехова от бремени литературных связей не требует особых доказательств. Сам жанр сценки требовал идти от жизни, от увиденного и услышанного, а не от литературы, не от прочитанного. Произведения молодого Чехова, действительно, выделяются своей «жизненностью» на фоне «литературности», присутствующей в произведениях других писателей. Между тем дело не в отсутствии литературности, а в особом, отличном от других, типе литературности.

В декабре 1881 года в двух номерах «Осколков», только что перешедших к Лейкину, был напечатан рассказ Лескова «Дух госпожи Жанлис». Рассказ Лескова был, конечно, капитальным приобретением для журнала, только что объявившего об обновлении своей программы. Лесков не приспосабливался специально к облику журнала, в котором выступал впервые, а писал в своей обычной манере — изображая жизнь через характерный случай, в жанре «рассказа кстати».

Лесков рассказывает анекдотическую историю о юной княжне, которую мать слишком оберегала от «нецеломудренных намеков» в книгах писателей, особенно русских. Княжна немедленно наткнулась на такой намек в книге, рекомендованной ей самой матерью, в открытом наугад изящном голубом волюме французской писательницы графини Жанлис. Анекдот, рассказанный Лесковым, рожден жизнью, взят из собственных воспоминаний писателя. Но сколько в его рассказе литературных призм, преломляющих жизненный случай, — от Вольтера и французских писательниц XVII и XVIII веков до Гейне, от Державина и Жуковского до Гончарова и «литературных собратий» самого Лескова!

Без обстоятельного литературного комментария многое в таком рассказе или не понятно, или не играет, не звучит[20]. Вот так же в некоторых произведениях Тургенева, а позднее Бунина сюжет имеет двоякие корни: «из жизни» и «из литературы» — к запахам жизни авторы примешивают ароматы старинных книг, забытых «волюмов». Давно ушедшая литература предстает как часть жизни героев, взращенных усадебной культурой.

Ничего похожего не найдем у Чехова, который пришел в «Осколки» меньше чем через год после Лескова. Хотя Лесков был «любимым писакой» (П 1, 88) молодого Чехова и очень многое сближает творчество этих двух писателей[21], та повышенная литературная реминисцентность, которая характерна для лесковских «рассказов кстати», не имеет аналогий в чеховских произведениях. Отчасти это объяснялось тем, что Чехов поначалу должен был приспосабливаться к физиономии журнала, в котором работал.

Для той аудитории, которую, по замыслу Лейкина, должны были обслуживать «Осколки», произведения Лескова, Н. Успенского, С. Атавы (Терпигорева) и других привлеченных им на первых порах авторов из большой литературы были все-таки чересчур «аристократичны», литературны, неудобоваримы. Редакторским нюхом Лейкин чувствовал, что для завоевания своего читателя больше всего подойдет излюбленный им жанр сценки. И с 1882 года вновь резко изменилась программа журнала: в нем стали господствовать фельетон, сценка, рисунок с подписью, «мелочишка» — жанры прямого, непосредственного отклика на реальность.

От определенного типа литературности Лейкин в своем журнале, таким образом, отказался. Но значит ли это, что к «осколочным» произведениям вообще неприложимо понятие литературной традиции, что они — «ниже» проблем сопоставительного изучения?

Конечно, нет. С одной стороны, только на фоне остальной массовой юмористики можно оценить сравнительно высокий уровень того, что печаталось в «Осколках». Достаточно сопоставить сценки Лейкина с произ-

---

[20] См. комментарии Б. Я. Бухштаба в кн.: Лесков Н. С. Собр. соч. В 11-ти т. М., 1958. Т. 7. С. 513—515.

[21] См.: Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 338, 347, 358; Видуэцкая И. П. Чехов и Лесков//Чехов и его время. М., 1977. С. 101—116.

ведениями того же жанра, скажем, И. Барышева-Мясницкого, автора сценок из жизни московских купцов, чтобы понять, почему для Чехова на некоторое время своеобразным камертоном, объектом творческого соперничества стали произведения редактора «Осколков» и почему он считал, что «работать в «Осколках» значит иметь аттестат» (П 1, 63). С другой стороны, авторы «Осколков» имели перед собой литературные ориентиры, следовали за определенными авторитетами. В языке сценок для Лейкина таким образцом был Островский, в жанре мелочишки «осколочная сатира» использовала щедринские темы, образы, словарь[22]. Это связи не декларируемые, а претворяемые в литературной практике. Оставляем в стороне также большую тему о пародиях и стилизациях — той области творчества Чехова, которая была нарочито ориентированной на литературу.

Таким образом, произведения Чехова-юмориста и индивидуально, и вместе со всей «осколочной» юмористикой проецируются на определенный литературный фон: на «пишущих по смешной части» (2, 450) предшественников и современников. Отметить эти литературные связи необходимо, но недостаточно.

Обращаясь к конкретным произведениям Чехова, видишь, насколько тесно переплетаются в них отклик на непосредственные впечатления действительности с литературной памятью, отражение реальности и включенность в определенную традицию. Задача исследователя — различать, что пришло в них от жизненных наблюдений, что — от опыта, накопленного предшествующей литературой.

В рассказе «Тоска» литературный слой, казалось бы, полностью отсутствует.

Рассказ появился в январе 1886 года в разделе «летучие заметки» «Петербургской газеты» — там, где печатались, помимо «Осколков», сценки Лейкина и многие сценки и рассказы Чехова. Мы не знаем, какое реальное событие могло лечь в основу рассказа или послужить толчком к его написанию. За месяц до этого, в декабре 1885 года, Чехов впервые побывал в Петербурге, и описание петербургских зимних сумерек в начале рассказа, толчеи на Невском, конечно, навеяно увиденным там. Но герой, сюжет — откуда они?

[22] См. об этом: Спутники Чехова. С. 20—24.

Мелькнувшая ли уличная сценка, услышанный ли обрывок разговора, или просто вид согнувшегося под снегом извозчика и его лошаденки — эти или иные впечатления, нам неизвестные, могли дать толчок работе писательского воображения. Нужен ли, впрочем, какой-то специальный — реальный или литературный — комментарий к «Тоске», к рассказу со столь очевидным сюжетом, с захватывающим читателя сочувствием к Ионе Потапову и его беде?

Разумеется, основной смысл рассказа должен быть понятен без всякого комментария, через уяснение внутренних связей произведения, логики его сюжета, композиции. Но опыт совместных прочтений этого рассказа со студентами показывает, что столь прозрачное, казалось бы, по своему построению и авторскому пафосу произведение рождает не просто разное (это естественно), но и прямо противоположное понимание. И расхождения вызваны не просто различиями в индивидуальном видении (это также закономерно). Часто остается невыявленным смысл, заложенный автором в текст.

Каким же может быть путь к авторскому смыслу произведения?

Обычно изучение истории текста произведения, отражающей становление и воплощение авторского замысла, служит надежным подспорьем правильной интерпретации [23]. Но изучение истории текста применимо к Чехову в очень ограниченных пределах, оставленных самим писателем, который уничтожал почти все черновые и беловые рукописи. А вот осмысление литературных связей чеховского произведения, ставящее его в необходимую перспективу, нередко позволяет и уточнить авторские намерения, и увидеть особую, чеховскую трактовку той или иной темы.

Литературные связи «Тоски» оказываются неожиданно разветвленными.

В тексте этого короткого рассказа содержатся по меньшей мере три литературные цитаты, две из них — скрытые. На это не обращается внимание при самых подробных разборах «Тоски» [24].

---

[23] См.: Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1981. С. 10—11; Опульская Л. Д. Проблемы текстологии русской литературы XIX века. Автореф. докт. дисс. М., 1982. С. 6.

[24] Ср. Суходол Я. Магия «Тоски»//Литературная учеба. 1979. № 1. С. 177—183.

Одна из цитат графически и композиционно выделена Чеховым: «Кому повем печаль мою?..» Чуждый литературного щегольства и забот о выборе авторитетных предшественников, Чехов чрезвычайно редко прибегает к эпиграфам. Тем значимее каждое исключение. Эпиграф к «Тоске» вместе с заглавием и пейзажем-увертюрой задает определенную тональность, настрой рассказу. Источник фразы не указан, но церковнославянское слово в ней как бы расширяет рамки предстоящего повествования, выводит его ко всеобщности, к вечности.

«Кому повем печаль мою?..» — начало духовного стиха об Иосифе Прекрасном, проданном в рабство своими братьями. Этот духовный стих был распространен в репертуаре российских странников, «калик перехожих» (многие его варианты приводил в своей антологии П. Бессонов[25]) и, разумеется, мог быть знаком Чехову из таганрогских впечатлений, а не из печатного текста (хотя книга Бессонова была в числе источников не завершенной Чеховым диссертации «Врачебное дело в России» — 16, 277—278).

Обращение к полному тексту плача Иосифа позволяет почувствовать неявные параллели к нему в чеховском рассказе. «Кто бы мне дал источник слез, я плакал бы день и нощь...» Это место в Плаче напоминает эпические гиперболы в описании тоски Ионы: «Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила...» (4, 329). Как Иосиф, Иона попал «во инну землю»; вместе с ним он мог бы сказать: «И несть того, кто бы утешил мя!» И даже с желанием Иосифа: «Кто был дал мне голу́бицу, вещающую беседами»[26], — в известном смысле перекликается развязка «Тоски», когда единственным собеседником Ионы оказывается его лошаденка.

Но можно предположить еще один источник чеховского эпиграфа: повесть Лескова «Запечатленный ангел», где Иосифов плач поет «с таким чувством, что всякое слово будто в слезах купает», молодой старовер Левонтий, тоскующий в чуждом ему городе[27]. Это про-

---

[25] См.: Бессонов П. А. Калики перехожие. Сборник стихов и исследование. М., 1861.

[26] Там же. С. 188, 192, 199.

[27] Лесков Н. С. Собр. соч. В 11-ти т. Т. 4. С. 356.

изведение Лескова, читавшееся в семье Чеховых, хорошо знакомое писателю, было, можно сказать, у него на слуху (ср. П 1, 81).

Такое предположение подкрепляется тем, что в тексте «Тоски» есть еще цитата из Лескова, на этот раз скрытая. На цитирование указывают кавычки в описании ночлега на извозчичьем дворе: «На печи, на полу, на скамьях храпит народ. В воздухе «спираль» и духота...» (4, 329). «Спираль» — спертый воздух — словечко, пришедшее из «Левши» Лескова. Это одна из народных этимологий, «слов с преобразованием», составляющих основу лесковского сказа.

Весьма вероятно, что Чехов встречался с Лесковым во время своего пребывания в Петербурге, тогда «Тоска» могла оказаться продолжением дружеского диалога двух писателей. Во всяком случае, следы внимательного прочтения Лескова отразились в тексте «Тоски», как и других чеховских произведений.

Еще одна скрытая цитата — в несобственно-прямой речи повествователя, передающего размышления Ионы: «Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще путем не говорил ни с кем. Нужно поговорить с толком, с расстановкой...» (4, 330). Как в раздумья неграмотного извозчика могла попасть формула, пришедшая из грибоедовского «Горя от ума»?

Недостаточно узнать скрытые в тексте рассказа цитаты, важно понять их художественную функцию.

Цитаты, между прочим, напоминают о дистанции между героем и рассказчиком «Тоски». Мысли и чувства тоскующего Ионы переданы настолько непосредственно и наглядно, что кажется: нет никакого средостения между героем и читателем. Но легкий налет литературности в речи повествователя напоминает: «Тоска» не прямое излияние горя, а рассказ о том, как выражается горе у человека из народа. Простое, неразвитое сознание передано извне, с позиций сознания развитого. Некоторая отдаленность рассказчика от героя позволяет Чехову избежать мелодраматичности, чрезмерной чувствительности в передаче чрезвычайно трогательной ситуации.

И легкая усмешка рассказчика над героем, не умеющим правильно понять и объяснить причин своей тоски («И на овес не выездил... Оттого-то вот и тоска»), надеющимся остановить своим неспешным рассказом бег

равнодушных городских толп, — эта ирония чудесным образом не отдаляет, а делает еще более близким героя читателю.

«Когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны» (П 5, 26). Такие замечания Чехова приводили позднее в недоумение его адресатов-литераторов. Это была одна из художественных тайн, которой Чехов владел уже в середине 80-х годов и которая придавала уже тогда резкое своеобразие его произведениям. Сравнивая «Тоску» с новеллой «Компаньон Тенесси» американского писателя Ф. Брет Гарта (также одного из авторитетов чеховской литературной юности), исследователи доказывают превосходство таланта Чехова именно тем, что он сумел избежать «сентиментализации материала» [28].

Эпиграфы, введенные в текст цитаты, ссылки, другие упоминания о чужих книгах — одна из разновидностей литературных связей произведения. Главное здесь — преднамеренность, сознательность включения их писателем в текст, подсказка с их помощью перспективы, в которой произведение должно быть понято. Литературные «отсылки», наряду с пародиями, стилизациями, заимствованиями, принадлежат к связям генетическим. Они — часть авторского замысла, без их учета восприятие произведения неполно.

И в этой разновидности литературной ориентированности Чехов не похож на других писателей. Рядом, например, с чрезмерной, порой эзотерической книжностью, с «художественным филологизмом» [29] произведений Лескова литературный слой чеховских произведений более тонок, не самодовлеющ, менее заметен. Вводя цитату, упоминая литературного героя — чаще всего из тех, что находятся во всеобщем расхожем употреблении, Чехов делает это как бы вскользь, мимоходом. Лишь при внимательном чтении видишь, сколь тонкого художественного эффекта добивается с их помощью писатель.

---

[28] Brooks C., Warren R. P. Understanding Fiction. New York, 1959. P. 170.

[29] См. об этом: Эйхенбаум Б. М. О прозе. С. 327—345.

Но литературные связи произведения, той же «Тоски», могут быть осмыслены шире — вне вопроса об авторской преднамеренности. Писатель, отражая реальность, может отнюдь не иметь осознанных целей литературной полемики или преемственности. И все-таки чего бы ни коснулось его творческое воображение, какое бы решение темы ни выбрал художник, его произведение вступает в объективные (типологические) связи, соотносится с тем, как аналогичная реальность отражена в прошлой, современной, будущей литературе. Как раз в том случае, когда писатель более всего остается самим собой, воплощает свое, незаемное видение реальности, он вступает в объективное соотношение с теми, кто видел и воплощал иначе.

Извозчик — петербургский и московский — вошел в круг литературных персонажей в 30—40-е годы. В период господства эпигонов романтизма, ложной «народности» массовая беллетристика сделала извозчика героем произведений с авантюрно-анекдотическими сюжетами («Психологическое явление» М. Погодина, «Мешок с полуимпериалами» В. Бурнашева, «Мешок с золотом» Н. Полевого). В жанре «физиологий» напишут об извозчиках Ф. Булгарин («Ночной извозчик»), П. Вистенгоф («Извозчики»), И. Кокорев («Извозчики-лихачи и ваньки»). Переворот в теме произвел Некрасов, который в своем «Извозчике» (1856) переработал популярный сюжет о повесившемся «ваньке», придав ему антикрепостническую окраску. Тургенев в стихотворении в прозе «Маша» (1878) поставит в центр петербургского ночного извозчика и его рассказ о своем горе, смерти любимой жены. Беседа с ночным извозчиком войдет важным эпизодом в рассказ Гаршина «Ночь» (1880). Петербургские извозчики не раз мелькают в сценках Лейкина.

В ранней сценке Чехова «Ванька» (1884) «самый настоящий, типичный» (2, 333) московский извозчик рассказывает седоку свою историю. В сценке еще присутствует элемент традиционной внешней занимательности: седок оказывается давним виновником семейной драмы «ваньки», но тот его не узнает. От «Ваньки» к «Тоске» произошел стремительный художественный рост Чехова-писателя.

В «Тоске» унаследован некрасовский демократизм — серьезное проникновение во внутренний мир че-

ловека из народа. И тургеневский интерес к простым крестьянским душам, умение увидеть в них способность к чувствам «истинно шекспировской силы»[30]. И гаршинское «тонкое, великолепное чутье к боли вообще» (7, 216). И все-таки, прикоснувшись к не раз трактованной великими предшественниками теме, Чехов дает свое, совершенно новое ее освещение.

В тургеневской «Маше», гаршинской «Ночи» извозчик находит слушателя, получает возможность поделиться своими чувствами и размышлениями. Состоявшееся общение, задушевная или просто неспешная беседа получают свою мотивировку. У Тургенева это профессиональный интерес слушателя: «Особенно любил я беседовать с ночными извозчиками, бедными подгородными крестьянами, прибывавшими в столицу с окрашенными вохрой санишками и плохой клячонкой — в надежде самим прокормиться и собрать на оброк господам» (13, 155). У Гаршина — словоохотливость ночного извозчика, в рассказ которого о самоубийстве его молодого товарища вслушивается седок, сам готовящийся к самоубийству.

В чеховском рассказе четырежды повторяется ситуация несостоявшегося общения. Благодаря композиционным повторам постепенно проясняется основная тема рассказа: одиночество человека среди толп, отсутствие отклика на чужую боль, невнимание к жаждущей излить себя душе.

Сколь редка внешняя ситуация тургеневской «Маши»: человек со специальным, писательским интересом к ночным извозчикам сам вступает в разговор с одним из них — столь же обычна, повседневна ситуация, изображенная в «Тоске». Каждый из несостоявшихся собеседников Ионы (седоки, дворник, молодой извозчик) поглощен своим, слушает поэтому вполуха или вообще не хочет выслушать.

Рассказ может быть понят, конечно, как гуманистический протест против ненормальности, неестественности человеческих отношений или как осуждение тех, кто прошел мимо чужого горя. Но те, кто не слушает Иону, изображены нейтрально, отнюдь не как примеры

---

[30] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. В 28-ми т. Соч. В 14-ти т. М.; Л., 1967. Т. 13. С. 641. В дальнейшем ссылки в тексте на это издание.

душевной черствости или особой эгоистичности. Именно потому, что у каждого в тот момент, когда к нему обращается извозчик, свой, вполне понятный интерес, что каждый по-своему прав, — тоска Ионы остается незамеченной и неуслышанной. С грустной иронией констатируется явление всеобщее, в котором некого непосредственно обвинить и которое вряд ли есть надежды устранить. Чехов пишет не рассказ из жизни ночных извозчиков — он говорит о всеохватной закономерности человеческого бытия.

Внутри рассказа, как потом нередко будет в пьесах Чехова, содержится вариант благополучной концовки истории (в размышлениях Ионы о том, каким должен быть слушатель его повествования). Но Чехов дает не благополучную, а иную развязку. Концовка, пятый эпизод «Тоски» — общение состоялось, тоска поведана, но в предельно абсурдной форме — лишь резче заостряет тему рассказа, усиливает ее.

В предшествующей и последующей литературе можно найти переклички с финальным эпизодом «Тоски». Во сне Раскольникова об убиваемой лошади, в «Хорошем отношении к лошадям» Маяковского ситуация как будто близкая: человек, чуждый толпе, людскому обществу, находит взаимопонимание с животным, с лошадью. Но и у Достоевского, и у Маяковского показано именно преодоление разобщенности; контакт найден, взаимное понимание установлено. Рассказ Ионы Потапова бессловесному слушателю, лошаденке, — это рассказ в никуда, он лишь иронически подчеркивает невозможность установления подлинных контактов.

Чехов точно обозначает специальные, социальные аспекты своей темы — крестьянин в городе, бедняк в общении с «господами» и т. д., но отнюдь ее к ним не сводит. То, что происходит с извозчиком Ионой, в чеховском мире будет происходить со всяким человеком. В последующих произведениях Чехова самые разные герои будут встречать вместо ожидаемого отклика на свое чувство — невнимание, непонимание, равнодушие.

Молодой врач Дмитрий Старцев, попытавшись излить свою любовь, услышит отповедь своей избранницы, убежденной в тот момент, что «человек должен стремиться к высшей, блестящей цели» и что ее призвание — искусство, музыка, а не заурядное замужест-

во. Спустя же несколько лет Ионыч сам окажется равнодушен к исповеди влюбленной в него женщины.

Домовладелец, служащий в банке, Дмитрий Гуров захочет однажды поделиться с кем-нибудь переполняющим его счастливым воспоминанием, в ответ же услышит от сотрапезника нечто про осетрину с душком.

Пьесы Чехова полны такими неуслышанными, непонятными, встреченными насмешкой или равнодушием монологами.

Всеобщая проблема — неимоверные трудности человеческого общения, разъединенность, самопоглощенность людей, неспособность их понять друг друга — подчиняет любые специальные (профессиональные, сословные, возрастные) аспекты. Социальная конкретика при этом служит проявлением общего видения мира, философской проблематики чеховских произведений.

Важнейшая тема литературы следующего, XX, столетия — тема некоммуникабельности, разобщенности, одиночества человека в произведениях Кафки, Камю, Абэ будет решаться на носителях более или менее развитого сознания, способных к рефлексии, осознанной оценке окружающего. Чехов увидел универсальную, всечеловеческую проблему в эпизоде из жизни человека из низов. Тоска Ионы — тоска всечеловеческая.

Существенная особенность «Тоски» — музыкальность построения рассказа. Разумеется, можно говорить лишь об аналогиях в построении музыкального и словесного произведения. Музыкальность может заключаться в придании произведению единой тональности, «настроения», в определенном развитии главной темы и сопутствующих ей мотивов [31].

Вопрос о «музыкальности» словесных произведений не находит единого понимания среди исследователей [32]. Однако несомненно, что Чеховым «музыкальность» построения произведения осознавалась как трудная, но

---

[31] Ср. отзыв Д. В. Григоровича о более позднем рассказе Чехова: «По целости аккорда, по выдержке общего сумрачного тона рассказ «Недоброе дело» — просто образцовый...» (цит. по: 6, 641).

[32] Ср.: Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы//Фортунатов Н. М. Пути исканий. М., 1974; Алексеев М. П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения//Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 17—20; Чудаков А. П. Мир Чехова. С. 193.

осуществимая для писателя задача. Через два года он напишет Короленко: «Ваш «Соколинец», мне кажется, самое выдающееся произведение последнего времени. Он написан, как хорошая музыкальная композиция, по всем тем правилам, к[ото]рые подсказываются художнику его инстинктом» (П 2, 170—171).

Письмо было послано Чеховым после повторного прочтения «Соколинца» и личного знакомства с его автором. Впервые рассказ Короленко появился в четвертом номере «Северного вестника» за 1885 год, и, несомненно, тогда же был замечен Чеховым[33]. Чехов выделил рассказ Короленко из всей современной прозы именно потому, что увидел в его построении принцип, который соответствовал его собственным исканиям. «Тоска» показала, что Чехов пошел по пути создания «музыкальных композиций», на который первым в 80-е годы вступил Короленко.

Тема «Тоски» заявлена уже в открывающем рассказ пейзаже. Описание снега, падающего на вечерний город и не замечаемого бегущими толпами, содержит, как в увертюре музыкального произведения, его основную тему. Ведь и далее речь пойдет о том, что должно привлечь всеобщее внимание, но никем не будет замечено. Заявленная тема проводится через различные вариации, сочетается с «обертонами», получает все более глубокое эмоциональное наполнение и в конце завершается гротескно-иронически. В дальнейшем творчестве Чехова принцип музыкальности найдет самое широкое осуществление.

Так в произведении, рассмотренном в сопоставительной перспективе, высвечиваются разные стороны темы и ее решения.

Осознание читателем, исследователем этих, не обязательно зависящих от субъективных намерений писателя связей — не самоцель: оно должно служить точности истолкования произведения. Вместе с тем сопоставлению подлежат и творческие принципы писателя в целом. У Чехова они сложились ко второй половине 80-х годов, когда его творчество перестало укладываться в рамки журнальной юмористики и все решительнее он стал углубляться «в область серьеза» (П 1,

[33] См.: Паперный З. С. «Буду изучать Вашу манеру» (Чехов читает Короленко)//Чехов и его время. С. 85—100.

67). Тесно связанный в своих исканиях с писателями-восьмидесятниками, Чехов очень скоро занял в литературе своего времени особенное место.

«Средний человек» и «мелочи жизни»

Остановимся подробнее на специфике основного героя чеховского творчества, определившейся к середине 80-х годов. Кто тот человек, чье сознание и поведение изучает Чехов? Каково его соотношение с героями предшествующей и современной Чехову литературы?

Открытие, которое совершает герой рассказа «Неприятность» (1888) доктор Овчинников, между прочим, включает в себя неудовлетворительность привычных сословных делений, которыми в этом рассказе уверенно оперируют судьи. По их мнению, он, доктор, находится вместе с ними по одну сторону сословного барьера, отделяющего «господ» от «холуя и хама». Так же полагает и фельдшер, подавший на доктора в суд за полученную пощечину. Но герой рассказа, интеллигент-труженик, потому и считает глупым, водевильным произвольное решение его конфликта со «средним человеком», что сам чувствует себя зависимым от произвола, как и всякий «средний человек».

В «Неприятности» человеком, не понимающим сложности существующих отношений, показан доктор. Через полтора года, в рассказе «Черти» («Воры»), над нелепостью принятых сословных делений недоумевает фельдшер: «К чему на этом свете доктора, фельдшера, купцы, писари, мужики, а не просто вольные люди?.. И кто это выдумал, кто сказал, [...] что доктор старше фельдшера...» (7, 324—325). Примеров такого скрытого или явного сходства в рассуждениях, размышлениях, поступках самых разных персонажей у Чехова множество.

Чехов в каждом случае точно индивидуализирует строй мыслей, лексику персонажа сообразно с его положением. Но в принципе они уравнены по отношению к тем вопросам, перед которыми поставлены и на которые оказываются бессильными найти ответ.

Изображая в произведениях второй половины 80-х годов героев, принадлежащих к различным сословиям и званиям (мужика и профессора, студента и помещика, сапожника и офицера), Чехов изучает процессы их ориентирования в жизни настолько усложнившейся, что многие прежде принятые ориентиры и решения оказываются непригодными.

Говоря в письмах второй половины 80-х годов о своих героях, Чехов неизменно подчеркивает их обыкновенность, массовидность: «Вы и я любим обыкновенных людей... Беру я (в герои рассказа. — *В. К.*) — очень обыкновенного малого» (П 3, 78, 80). Объектом его изображения служит обыденное: «как мои герои любят, женятся, родят, умирают и как говорят» (П 3, 17).

Многие традиционные темы, связанные с сословным положением героев, кажутся отжившими: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема отжила и нагоняет зевоту?» (П 1, 176).

Говоря о литературных героях, Чехов дает им иные, внесословные характеристики («потребность рисовать унылого человека»; «изобразить ненеющего человека» — П 3, 132, 210), указывает на процессы и конфликты всеохватывающие («Русская жизнь бьет русского человека...»).

Не раз этот новый чеховский герой, утвердившийся в его произведениях со второй половины 80-х годов, определялся как «средний человек». При этом имелись в виду оба значения этого определения: оценочное и статистическое.

Историк В. О. Ключевский писал о Чехове: «Всюду под его пером проходит толкущийся на всех стыках жизни, оттиснутый в миллионах экземпляров, везде себе верный и всегда на себя похожий, выработавшийся в исторический перл создания и царящий над миром средний человек...»[34] О том же, не сводимом к узкосословным и узковременным признакам характере чеховского героя писал психолог Н. Л. Шапир: «Чехов, изображая русскую действительность известной эпохи, изображает и нечто более общее... В творениях Чехова, кроме психики русского среднего провинциального обыва-

---

[34] Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 323.

теля минувшей эпохи, нашла широкое отражение средняя психика вообще... Чеховское центральное лицо заключает в себе черты — и общепсихические, и среднего человека...»[35] Внимательные современники-ученые подметили это новое в чеховских героях: их всеобщность, всесословность, общечеловечность.

Разумеется, не случайным, а глубоко закономерным был для Чехова выбор такого объекта изучения, перенос внимания на процессы и явления, охватывающие жизнь представителей разных групп и слоев общества. С одной стороны, это было опосредованным отражением тех глубинных сдвигов, которые происходили в традиционной сословно-классовой структуре русского общества. С другой — развитием в новых исторических условиях традиций предшествующего этапа русской литературы, поднявшейся (особенно в романах Толстого и Достоевского) до высот общечеловечности.

В эпоху Чехова, 80—90-е годы XIX века, резко возрастало количество факторов усредняющих, нивелирующих былую обособленность и иерархичность, объединяющих людей в новые, нетрадиционные единства.

Отчасти это факторы научно-технического прогресса, сами по себе способствовавшие демократизации человеческого общения. Разумеется, новые формы вступали в противоречие с консервативными общественными структурами, и Чехов часто подмечает столкновение новейших изобретений с причудливыми явлениями российского быта: архимандрит, едущий на велосипеде (7, 285); клопы и прусаки, которые завелись в телефонной трубке (10, 147); электричество в купеческой лавке (10, 187) и т. п.

Но факторы цивилизующие и демократизирующие широким потоком хлынули в русскую жизнь, многое в ней меняя. И герои Чехова связаны с этими новыми факторами, во многом уже стали их продуктами.

Уже новые средства сообщения и связи объединяли людей самых разных сословий и состояний в железнодорожных пассажиров, «пароходную публику» («Ариадна»), пассажиров конки («Двое в одном»). Газеты массовых тиражей формировали единство своих читателей. Телеграммы меняли не только традиционные скорости

---

[35] Шапир Н. Чехов как реалист-новатор//Вопросы философии и психологии. 1905. Кн. 80. С. 634, 654, 658.

передачи сообщений и их содержание (герои Чехова даже зубы пытаются лечить по телеграфу). Безразлично, чья скорбь или радость передается по проводам — и в общение могут вступить генерал и акцизный («Лошадиная фамилия»), услугами телеграфа пользуются аристократка Раневская и вдова театрального антрепренера Кукина...

Даже новые формы отдыха, проведения досуга также формировали новые единства, усредняющие всех участников. Толпа на Ялтинской набережной, состоящая из случайных приезжих, — совсем не то, что неизменная и иерархически скоординированная толпа гоголевского Невского проспекта. Публика в большом зале московского трактира («Ты никого не знаешь, и тебя никто не знает»). Дачник, который расплодился вокруг больших городов. Эти и подобные им нетрадиционные общности людей мелькают на страницах чеховских произведений.

Разумеется, прежде всего процессы усреднения объяснялись объективными условиями пореформенного развития страны. Усилилась ломка прежних сословных границ и перегородок. Несмотря на серию контрреформ в сословном вопросе, реакция 80-х годов не могла полностью сломить тенденции к бессословности, наделению правами более широких слоев населения, наметившиеся в предшествующие десятилетия, после отмены крепостного права.

Резко возрастал круг новых, неизвестных дореформенной России, профессий, званий, занятий и других характеристик общественного человека. Довольно метко писал об этом А. С. Суворин: «А наша жизнь сделалась гораздо сложнее, чем прежде. Прежде были, кроме крестьян, только помещики, чиновники, купцы и духовенство... Но вот уж лет тридцать, как жизнь стала усложняться. Явились новые занятия, новые люди, новая обстановка. Число образованных людей сильно возросло, профессии стали свободнее, сословия перемешались... В три десятка лет мы пережили целую революцию с добрыми и злыми ее последствиями...» [36]

Появились новые профессии и очень обновились старые: инженеры, техники, телеграфисты, статистики,

---

[36] Суворин А. С. Наша поэзия и беллетристика//Новое время. 1890. 11 мая.

земские врачи, фельдшеры, офицеры (не аристократических полков, а пехотных соединений, артиллерийских бригад) — представители всех этих профессиональных групп стали героями Чехова.

Зафиксировал писатель и все возраставшее присутствие рабочих в русской жизни. Толпа рабочих в «Бабьем царстве», «Случае из практики» будет изображена как элемент фона; лишь следующая за чеховской эпоха выдвинет российского рабочего на передний план.

Помещик, чиновник, мужик, офицер-дворянин, купец, разночинец — подавляющее большинство героев предшествующей русской литературы принадлежало к этим немногим сословным категориям. Есть они и у Чехова, но в их изображении появилось много нового.

Крестьянин, мужик у Чехова — это не тот достаточно экзотический для литературы 40—50-х годов объект («И мужик человек»); это не мужик Толстого и Достоевского — носитель истины, идеи почвы, духа простоты и правды; не мужик народнических произведений, не «шоколадный мужик» Златовратского — хранитель «устоев». Прежде всего он также участвует в изменившейся жизни: вступает, например, в отношения с дачником-инженером («Новая дача»), пытается приспособиться к новому («мужик, отставший от поезда», упоминаемый в «Чайке»). Но главное — мужик в произведениях Чехова уравнен с остальными героями в авторском подходе. Представитель любого сословия интересует Чехова со стороны его сознания, форм ориентирования в жизни, понимания или непонимания.

Чеховские дворяне еще остаются помещиками, офицерами, чиновниками. Но и они показаны в ракурсе, уравнивающем их с представителями остальных сословий. Массовое разорение, оскудение заставляло дворян искать новые средства к существованию. При этом большинство из них незаметно для себя расставалось с сознанием своей сословной исключительности. В «Моей жизни» дворянин, потомок аристократического рода поступает в телеграфисты, в подчинение к инженеру, потомку ямщиков, затем становится рабочим-маляром. Барон Тузенбах готов ехать служить на кирпичный завод. В общий водоворот жизни капитализирующейся России вовлекались миллионы людей, прежде разделенных резкими сословными перегородками.

Наиболее внимательные современники отмечали при

этом появление некоторых общих черт, свойственных мироощущению всякого человека. Так, председатель комитета министров П. А. Валуев заносил в дневник в начале 80-х годов: «Вообще во всех слоях населения проявляется какое-то неопределенное, обуявшее всех неудовольствие. Все на что-то жалуются и как будто желают и ждут перемены» [37]. Не раз на эту всеобщность указывал в 80-е годы М. Е. Салтыков-Щедрин. В цикле «За рубежом» слова о «всеобщности недовольства» сопровождаются щедринской иронией по поводу фрондерства, заползающего даже «в сердце самых твердынь» (14, 19). В «Пестрых письмах» сатирик говорит об «ощущении боли»; оно «в одинаковой мере присуще всем, которые не одним прозябанием, но и работою мысли принимают участие в совершающемся жизненном процессе. Всем присуще...» (16, 1, 249). И Чехов писал современнице в сентябре 1886 года: «Всем скверно живется...» (П 1, 264). Во многом это ощущение всеобщности боли, недовольства, принесенное 80-ми годами, заставляло Чехова искать в сознании и поведении своего героя — «среднего человека» — черты, объединяющие его со всеми людьми.

Но изменения в чеховском творчестве были не только фактом его собственной эволюции. В них своеобразно отразился поворот, проделанный всей русской литературой в 80-е годы, — поворот к изображению «среднего человека» и обыденной жизни. «Средний человек», его быт и психология оказались в центре внимания самых разных писателей, стали признаком целой литературной эпохи.

«Я — средний человек, я хлопочу о средних людях, о людях с средними страстями, с средними характерами, с средними способностями...» — говорит о себе герой романа И. Потапенко [38]. «Я хочу рассказать про один эпизод из моей жизни — из жизни заурядного человека...» — начинает рассказчик романа К. Баранцевича «Раба» [39]. «Я пишу не для исключительных людей... Я имею в виду среднего человека», — заявляет И. Ясинский в произведении, озаглавленном характерно: «Эти-

---

[37] Цит. по: Зайончковский П. А. Кризис самодержавия на рубеже 1870—1880 годов. М., 1964. С. 100.

[38] Потапенко И. «Не герой»//Северный вестник. 1891. № 11. С. 72.

[39] Баранцевич К. Соч. Спб., б. г. Т. 8. С. 3.

ка обыденной жизни»[40]. А разве первая особенность героев Чехова не в том, что они — средние, обыкновенные люди?

И. Ясинский, назвав своего героя Иваном Ивановичем («Бунт Ивана Ивановича»), самим именем, вынесенным в заглавие, указывает на его распространенность. Чехов этот прием использует не однажды: «Ванька», «Иванов», «Дядя Ваня»...[41]

«Средний человек» литературы 80-х годов — особенный феномен, отличный, скажем, от «маленького человека» предшествующей литературы. Как ни разнилась трактовка этого типа у Гоголя, писателей «натуральной школы», Достоевского, «маленький человек» — это всегда тот, к кому писатель хотел привлечь внимание своих читателей, обычно о нем не думающих; это объект, который должен быть замечен, извлечен из низов и с задворок «большой» жизни. Маленький человек в традиционном столкновении со «значительным лицом» стал и героем ряда рассказов о «толстых и тонких» Чехова-юмориста, который пародийно переосмыслил эту тему.

«Средний человек» в литературе второй половины 80-х годов, в том числе и в «серьезных этюдах» Чехова, — объект уже отнюдь не экзотический. Обыденная жизнь, которой он живет, признается авторами единственной действительностью и единственным заслуживающим внимания объектом изображения.

Повседневная, обыденная жизнь в литературе 80-х годов — это не быт, среда в традиционном для прежней литературы смысле. В литературе предшествующих десятилетий (от Пушкина до Тургенева и Достоевского) быт, среда — это то, что противостоит идеалам героя, или опять-таки экзотический объект иронии, любования, обличения (от Гоголя до Островского). 80-е годы в литературе определили категории обыденности, повседневности, будничности как основную и

[40] Независимый [И. Ясинский]. Этика обыденной жизни/ 2-е изд. Спб., 1898. С. 5, 6.

[41] «Герой Гаршина носит фамилию Иванов, т. е. он обыкновенный, «средний человек», и случившееся с ним может произойти со всяким», — замечает В. И. Кулешов (История русской литературы XIX века. 70—90-е годы. М., 1983. С. 174). См. также о героях Лескова и Писемского как предшественниках «среднего человека» Чехова: Эйхенбаум Б. М. О прозе. С. 357—358; Видуэцкая И. П. Об истоках ранней прозы Чехова (Лесков и Писемский)//Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1982. С. 36—43.

единственную сферу бытия героев, сферу происходящих событий, назревающих конфликтов.

Врач, инженер, учитель, адвокат, студент, офицер, статистик, земец (а также и помещик, и крестьянин, и чиновник, и священник, но показанные иначе, чем в предшествующие десятилетия) — герои литературы 80-х годов в новой, стремительно складывающейся действительности России, становившейся на промышленные, городские рельсы. «Средний человек» понимается в этих произведениях как представитель новой массы, как всякий человек. И такое понимание Чехов разделяет с писателями из своего литературного окружения. Эти процессы отражали важные сдвиги на пути дальнейшей демократизации литературы.

Критика 80-х годов, увидев в повороте нового поколения к изображению обыденной жизни, среднего человека и его внутреннего мира знамение времени, не смогла дать этому явлению правильной оценки. «Направленческая», наиболее авторитетная критика отказывалась видеть в этом повороте к повседневной действительности что-либо иное, кроме измены заветам «отцов», принижения задач литературы, свидетельства идейной неустойчивости или беспечности молодых писателей.

Между тем и большая русская литература в лице крупнейших, признанных писателей Л. Толстого и Салтыкова-Щедрина обратилась тогда к тем же самым объектам — повседневности и «среднему» человеку.

Толстой, оставаясь писателем-проповедником, от религиозно-философских трактатов и народных рассказов обратился в «Смерти Ивана Ильича» к сюжету из жизни среднего человека. Его повесть, показав, что «история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная»[42], стала проповедью, обращенной к миллионам Иванов Ильичей, призывом наполнить, пока не поздно, свою жизнь светом, Богомлюбовью[43].

[42] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное). М., 1928—1957. Т. 26. С. 100 (далее ссылки на это издание — в тексте).

[43] Об интересе Толстого в 80-е годы к «людям обыкновенным», «каких много, каковы все, всегда, везде», см.: Опульская Л. Д. Л. Толстой//История русской литературы. М.; Л., 1956. Т. IX. Кн. 2. С. 554. См. также: Хализев В. Е. Художественное миросозерцание Чехова и традиция Толстого//Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 28—31.

Щедрин, создав в первой половине 80-х годов сатирические образы в цикле «За рубежом», «Современной идиллии», «Сказках», во второй половине десятилетия делает своим героем «среднего человека», «простеца». Неизменно оставаясь «убежденным и желающим убеждать» писателем, Щедрин вместе с тем чутко уловил, насколько усложнились задачи литературы в эпоху, когда «в основе современной жизни — мелочь», когда «существование в одиночку» и «переполненность внутренними болями» стали основными чертами современного человека. Щедрин создал цикл «Мелочи жизни», в котором, по словам исследователя, выступил «адвокатом «среднего человека», а не обвинителем его»[44].

В эпоху идейного и литературного безвременья эти произведения Толстого и Щедрина стали ориентирами для Чехова, найдя немало откликов в его творчестве.

Общеизвестна перекличка между «Скучной историей» Чехова и «Смертью Ивана Ильича» Толстого. Но в немалой степени зерно замысла этой повести Чехова словно предугадано в замечании, высказанном Щедриным: «...человек, даже осиянный ореолом, не перестает быть обыкновенным средним человеком и, в конце концов, ищет теплого дружеского слова...» (16, II, 320). В жизни и поведении своего героя, знаменитого профессора, казалось бы, «необыкновенного» человека, Чехов ищет, говоря словами Щедрина, «признаков среднечеловеческого существования».

А по ступеням русской жизни, пройденным Щедриным в «Мелочах жизни» — столица, губерния, уезд, деревня, крестьянская изба, — Чехов поведет всех своих героев. В персонажах отдельных рассказов из «Мелочей жизни» словно угадываются контуры многих чеховских героев и сюжетов: в героине «Полковницкой дочери» — Ольги из «Трех сестер»; в героинях «Христовой невесты» и «Сельской учительницы» — чеховских несостоявшихся невест из рассказов «На подводе», «В родном углу» и «Невеста»; в истории женитьбы студента Хорькова — судьбы героев «Супруги» и «Трех сестер»; в зарисовке крестьянской избы — будущие сцены «Мужиков».

Опыты обращения Салтыкова-Щедрина к «мелочам

---

[44] Кранихфельд В. Десятилетие о среднем человеке/Современный мир. 1907. № 12. С. 109.

жизни» и «среднему человеку» особенно интересны, ибо великий сатирик и критик не только одновременно с молодыми беллетристами обратился к «бытовым вещам» и «партикулярным сюжетам», но предпринял и теоретическое осмысление путей русской литературы в 80-е годы. Некоторые страницы «За рубежом», «Писем к тетеньке» и «Мелочей жизни» содержат более глубокое объяснение поворота, проделанного русской литературой, чем все критические статьи эпохи. По ним же видно и все различие в обращении к «среднему человеку» Щедрина и Чехова.

Сравнения чеховского и щедринского творчества 80-х годов, проводившиеся Н. Михайловским, а затем В. Кранихфельдом[45], были неизменно не в пользу Чехова. У Щедрина, подчеркивали они, даже занявшегося «средним человеком», оставался неизменным общественный идеал, «общая идея», он обращался к читателю как пропагандист и публицист, не скрывая тенденции. Чехов же всегда был писателем бестенденциозным, певцом «обанкротившегося поколения», оставаясь «с головы до ног эстетом»[46]. Отказ творчеству Чехова в серьезном общественном значении, провозглашенный Михайловским, оставался в силе при таких сравнениях.

Действительно, в произведениях Щедрина, первым указавшего на «громадный прилив простецов» в русской жизни, проблема «среднего человека», «улицы» неизменно рассматривалась в связи с общим ходом истории, с осуществлением или замедлением торжества ее конечных идеалов. Чаще всего сатирик-демократ, вслушиваясь в «неясное гудение улицы», находил мало утешительного в поведении современного ему «среднего человека». «Простец множится» и несет с собой «бесприютность жизни, умственную расшатанность и полное отсутствие реальных интересов» (16, II, 150, 311). Идеалы ему чужды, не убеждения действуют на него, а внешние давления; в его воззрениях и поведении — «отсутствие общей руководящей идеи» (там же, 220).

«Средний человек» для Щедрина — это «стадный» человек, представитель толпы, массы, своей общественной пассивностью немало способствовавший окончательному воцарению реакции. И распадение современ-

[45] См.: Михайловский Н. К. Сочинения. Спб., 1897. Т. 6. С. 643—652; Кранихфельд В. Указ. соч. С. 119—126.

[46] Там же. С. 121.

ной жизни на мелочи — результат общественной безыдеальности и должно рассматриваться как явление ненормальное, как досадное, хотя и неизбежное искажение поступательного хода истории.

Щедрин судил «простеца», «человека улицы» извне — Чехов хорошо знал «среднего человека» изнутри. В мире Чехова взгляд на «мелочи жизни» иной. «По-вашему, все это мелочи, пустяки, но поймите же, что этих мелочей так много, что из них сложилась вся жизнь, как из песчинок гора!» — говорит герой «Неприятности» доктор Овчинников (7, 154), один из характерных экземпляров чеховского «среднего человека». Автору в чеховском мире лично близки и опутавшая современную жизнь «хитросплетенная сеть фактов, разобраться в которой трудно», и переполненность его героев «внутренними болями»: иной жизни его поколение просто не знало. Оно не имело в своем жизненном багаже, допустим, тех великих заветов 40-х годов, о которых вновь напоминал в 80-е годы Щедрин.

«Средний человек» Чехова и Щедрина — представители одной исторической эпохи. Но разная роль отведена им в каждом из двух художественных миров. Основная черта «среднего человека» Щедрина — «инстинкт самосохранения», делающий его косной силой истории. Героев Чехова объединяет иной признак: все они не понимают жизни, у каждого из них свое «ложное представление» (7, 12), своя разновидность незнания правды. «Простец» из щедринских «Мелочей жизни» замедляет осуществление исторических идеалов, тормозит ход истории (понимаемой просветительски). Герои чеховских «Степи», «Огней», «Неприятности», «Припадка», «Скучной истории» пытаются найти ориентиры для понимания жизни, и у каждого «нет сил ориентироваться» (П 2, 190).

В произведениях второй половины 80-х годов Чехов целиком погрузился в исследование путей, возможностей, заблуждений своих героев. Самостоятельным объектом анализа в его произведениях становится ориентирование человека: его представления о мире и определяемое ими поведение. Попытки героя ориентироваться в жизни, «разобрать» что-то «на этом свете» почти всегда ведут к отрицательному результату: человек оказывается разбит русской жизнью «на манер тысячепудового камня» (П 2, 190).

Исторический оптимизм Щедрина явственно прозвучал в эти годы в сказке «Ворон-челобитчик»: «Посмотри кругом — везде рознь, везде свара; никто не может настоящим образом определить, куда и зачем он идет... Оттого каждый и ссылается на *свою* личную правду. Но придет время, [...] рассеются как дым и все мелкие «личные правды». Объявится настоящая, единая и для всех обязательная Правда; придет и весь мир осияет» (16, I, 218).

Несравненно сложнее было обрести исторический оптимизм поколению Чехова. «Никто не знает настоящей правды» (7, 453—455) — эта истина ясна и героям, и автору чеховского мира. «Ничего не разберешь на этом свете» (7, 140) — к такому выводу приходит чеховский современник.

Но от человека в чеховском мире, как покажет его дальнейшее развитие, неотделимо стремление «разобраться» в той «каше, какую из себя представляет обыденная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения» (10, 82). Герои рассказов, повестей Чехова — это люди «в поисках за настоящей правдой». Постоянны и неизменны их попытки «разобраться», «решить вопрос», хотя эти попытки и кончаются чаще всего неудачей. Вера в существование «настоящей правды» и вечная устремленность к ней неотъемлемы от человека в чеховском мире.

В эпоху хаотического сосуществования множества «отдельных правд», когда «литература попала в плен двунадесяти тысяч лжеучений» (П 2, 211), эта вера в реальность и конечную достижимость «настоящей правды» была общей, хотя и по-разному осмысленной чертой мировоззрения Чехова и Щедрина. Постоянные напоминания Щедрина о конечных идеалах исторического прогресса имели огромную общественную значимость. И его преимуществом перед литературным поколением чеховской поры было сохранение этого взгляда на эпоху 80-х годов с высот идеалов годов 40-х. Но Щедрин при этом разделял все слабости просветительства, основанного на уверенности в том, что движение истории есть преодоление «мелочей» силой идеалов[47].

---

[47] См. об этом: Тюнькин К. И. Комментарий к циклу «Мелочи жизни» // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20-ти т. Т. 16. Кн. 2. С. 330.

Чехов предпочел иной подход к проблемам действительности. Он обратился к исследованию природы идей, взглядов и мнений, к проверке их истинности, к «знанию в области мысли» (П 2, 281). Сосредоточившись на сфере сознания своего героя — «обыкновеннейшего человека», Чехов давал оценку и духовному потенциалу своих современников, и тем идеям и теориям, которые претендовали на руководящее положение. Этот подход учитывал и слабости предшественников на общем пути, слабости просветительского взгляда на ход истории. Он, этот подход, был адекватен духу эпохи, эпохи «мысли и разума». Отсюда — несомненная общественная значимость творчества Чехова уже в 80-е годы. Здесь же и истоки общечеловеческой универсальности, общепонятности, общезначимости творчества Чехова.

«Певца среднего сословия» видел в Чехове А. С. Суворин[48]. Герои Чехова, писал Д. С. Мережковский, — «очень маленькие, заурядные люди», действующие «в самой серенькой будничной обстановке»[49]. Исходя из совершенно иных посылок, В. В. Воровский, В. Л. Львов-Рогачевский приходили к сходному пониманию: героев Чехова они рассматривали как представителей определенной социальной прослойки определенного времени. Нередко и сейчас своеобразие Чехова, его отличие от Достоевского, Щедрина, Толстого видят в обращении к особому социальному кругу, к «среднему слою»[50].

Но подобными характеристиками можно исчерпать творчество иных писателей — современников Чехова, его спутников по «артели восьмидесятников»: К. Баранцевича, И. Потапенко, И. Леонтьева-Щеглова, А. Маслова-Бежецкого, В. Тихонова и др. Жильцы проходных дворов и меблированных комнат, сельские священники и учителя, армейские прапорщики и поручики, гимназисты и доктора наполняют их произведения — кажется, совсем как у Чехова.

Концептуальность чеховского творчества, умение «возвышаться над частностями» (П 3, 37) и выделяют Чехова в ряду беллетристов-восьмидесятников, которые

---

[48] Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. С. 485.

[49] Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта//Северный вестник. 1888. № 11. С. 81.

[50] Чехов и Лев Толстой. С. 12—13.

так же, как и он, разрабатывали «новую жилу» в литературе, обращались к «партикулярным сюжетам» и «бытовым вещам»[51]. А от Щедрина и Толстого, также обратившихся к изображению бытия «среднего человека», Чехова отделяет сам характер его концепции, тот угол зрения, под которым этот герой рассматривается.

Не забудем также, что еще одним, помимо действительности и литературы, фактором, формировавшим позицию Чехова, была наука. Чехов — врач, естественник. Говоря о своих кумирах в 80-е годы, он называет не только Толстого, но и Захарьина и Дарвина. Привлекали они не какими-то отдельными, «специальными» моментами своих учений, а «мудростью научного метода» (П 3, 53), умением мыслить методологически, охватить самые различные явления единым осмыслением.

Могучий ум Дарвина, сумевший обобщить огромное число частных наблюдений, сопрягать как будто несравнимое (например, поведение моллюска и крупного млекопитающего), проследить единую закономерность в миллионах единичных проявлений, оказал самое сильное воздействие на Чехова. «Приемы Дарвина. Мне ужасно нравятся эти приемы!» (П 1, 65). Подобно тому как метод Дарвина в науке противостоял одновременно и эмпиризму, и умозрительности, метод Чехова в литературе противостоял и натуралистическому фиксированию разрозненных случайностей, и нормативистскому рассмотрению конкретных фактов в свете априорного учения или «общей идеи».

Чехов не «специализировался» на изображении какой-либо социальной группы или психологического типа. В этом он видел свое отличие от Гаршина, Короленко, Леонтьева-Щеглова и других литературных сверстников и современников (П 2, 191). Чеховский анализ сознания «среднего человека» открывал закономерности, охватывающие множество единичных проявлений.

---

[51] См. нашу статью «Чехов и его литературное окружение (80-е годы)» в кн.: Спутники Чехова. С. 33—35.

РЯДОМ С ТОЛСТЫМ

Не будет преувеличением сказать, что именно в соотнесении с Толстым можно оценить по достоинству своеобразие Чехова-писателя. Но в чем состоит эта соотнесенность?

То, что Чехов и Толстой принадлежат к непохожим, в чем-то противоположным типам художников, не требует особых доказательств. Но долгое время самоочевидным казалось и то, что в некоторых отношениях, например, в степени философичности их творчества, эти типы художников вообще несопоставимы.

Согласно этой точке зрения, один из великих современников, Толстой, художник-мыслитель, ставил и пытался решать через судьбы своих героев вечные философские проблемы бытия, смысла жизни, религии, смерти и т. д. Чехов, согласно той же точке зрения, в судьбах своих героев отражал проблемы эпохи, поколения, тех социальных групп, которые он показывал как «летописец» своего времени, ведя читателя к житейски-человеческому, нравственно-бытовому подтексту изображаемого.

Соотнесенность с определенным временным и социальным контекстом может и не подчеркиваться. Но и в этом случае в Толстом видится «безусловная демиургическая мощь его искусства» — Чехову, в лучшем случае, отдается художественная мера, кодекс человечности, но не «мощь логоса», не мысль, постигающая причины и закономерности[1].

[1] См.: Гальцева Р., Роднянская И. Журнальный образ классики//Литературное обозрение. 1986. № 3. С. 49—50.

Взглянуть на дело иначе заставляет сама действительность, реальная судьба наследия Чехова в наши дни, возрастающий к нему всемирный, общечеловеческий интерес. Время все более укрупняет масштаб типологического сопоставления Чехова с Толстым.

Направление спора

Как справедливо отметил В. Я. Лакшин[2], до сих пор в критике и литературоведении наибольшее внимание уделялось вопросу об отношении Чехова к Толстому после «перелома» — к занятой Толстым в 80-е годы литературно-общественной позиции. Можно выделить по крайней мере три исследовательские концепции, поразному толкующие отношение Чехова к Толстому — писателю-проповеднику.

Один из первых исследователей Чехова А. Б. Дерман сосредоточивал внимание на том, что во второй половине 80-х годов Чехов на короткое время подпал под прямое влияние Толстого и создал такие рассказы, как «Хорошие люди», «Встреча», «Казак», «Письмо», «Пари», «Нищий», а затем, освободившись от этого влияния, вступил в полемику с «толстовством» в «Палате № 6», «Крыжовнике» и других вещах[3].

Стремясь преодолеть эту точку зрения, другие ученые подчеркивают, что даже в кульминационные годы толстовского влияния на чеховские произведения в них велась острая полемика с Толстым, содержалась критика и даже осмеяние некоторых положений толстовского учения[4].

Наконец, третьи (А. П. Скафтымов[5], Ф. И. Евнин[6], В. Я. Лакшин) указывают, что в откликах Чехова на

---

[2] См.: Лакшин В. Я. Толстой и Чехов/2-е изд. М., 1975. С. 23.

[3] См.: Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 187—198, 210—214; Он же. Антон Павлович Чехов. М., 1939. С. 93—109.

[4] См.: Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания/3-е изд. М., 1984. С. 200—203.

[5] См.: Скафтымов А. П. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь»//Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 381—403.

[6] См.: Евнин Ф. И. Чехов и Толстой//Творчество Л. Н. Толстого. М., 1959.

полемику вокруг Толстого и «толстовства» главное не то, что Чехов усваивал или, наоборот, критиковал слабые стороны толстовской доктрины. В Толстом, говорят они, Чехову были дороги прежде всего пафос неприятия общественного зла, толстовский протест, толстовская ненависть к лжи и лицемерию — то, что составляет «разум» Толстого, а не его «предрассудок»[7].

Каждая из этих концепций по-своему основательна, однако в действительности отношение Чехова к Толстому не сводилось в отдельности ни к одному из названных аспектов — ни к подчиненности Толстому, ни к неприятию слабых сторон «толстовства», ни к восхищению мощью и силой Толстого. Позиция Чехова была более сложной, она включала и эти аспекты, и иные.

То, что оба писателя в определенную эпоху были современниками, обусловило совершенно особый, постепенный характер их взаимного постижения, схождений, перекличек, творческого соревнования. Это своего рода историко-литературный сюжет, разворачивающийся во времени.

Толстой для Чехова в 80—90-е годы — это, разумеется, автор великих романов, но в первую очередь автор религиозно-моральных трактатов, народных рассказов и повестей конца 80-х годов. Это Толстой, создавший немыслимый по художественной убедительности образ «милой Анны» и вслед за тем написавший последнюю часть «Анны Карениной». Это художник, способный создать образ молодой кобылки из «Холстомера», но считающий долгом писать Послесловие к «Крейцеровой сонате».

Суть отношения Чехова к деятельности Толстого 80-х годов хорошо видна на примере его рассказа «Без заглавия» (1888). Иногда в нем видят не слишком интересный опыт чеховской притчи, мало удавшуюся попытку написать на нехарактерную для Чехова историческую и иноземную тему. Но «Без заглавия» очень интересен для понимания как отношения Чехова к позиции Толстого, так и особенностей его собственной литературной позиции; рассказ стоит в одном ряду с такими произведениями, как «Огни», «Припадок».

Не должен ли был образ старика-настоятеля из этого рассказа — проповедника, обладающего всемогущей

---

[7] Лакшин В. Я. Указ. соч. С. 24.

властью над словом, — вызывать ассоциации с Толстым? Конечно, нет оснований говорить о какой-то аллегории или о задаче изобразить личность Толстого, с которым лично Чехов еще и не был знаком. Но несомненно, что размышления о возможностях проповеди, содержащиеся в рассказе, могут быть прямо соотнесены с проповедническими произведениями Толстого 80-х годов. Ведь этот персонаж — «чудесный старик», обладающий «волшебным даром» художника, который в то же время не может не проповедовать.

Есть ли основания толковать рассказ как ироническую критику толстовства? Да, основания для такой интерпретации рассказа есть. Ироничен его сюжет: старик — настоятель монастыря, побывав в городе, «только тут, первый раз в жизни, на старости лет, увидел и понял, как могуч дьявол, как прекрасно зло и как слабы, малодушны и ничтожны люди» (6, 457). Вернувшись в монастырь к своей молодой братии, верный своему призванию и долгу, он проповедует против зла, проповедует «вдохновенно и звучно, точно играя на невидимых струнах». И каков же результат? «Когда он на другое утро вышел из келии, в монастыре не осталось ни одного монаха. Все они бежали в город».

Это ли не насмешка самой жизни? Это ли не поражение моралиста? Хотя действие отнесено к V веку, первые же слова рассказа: «В V веке, как теперь...» — настраивают на сравнение с тем, что есть «теперь». Не к истории, а к современности обращен рассказ Чехова. Проблема возможностей проповеди была остро актуальна для второй половины 80-х годов XIX века.

Но суть рассказа нельзя свести только к полемике с толстовством, к его идейной критике.

Отчетливо выражено и иное начало, другой смысловой центр рассказа. Это тот аспект отношения Чехова к толстовской проповеди, о котором говорят А. П. Скафтымов, Ф. И. Евнин, В. Я. Лакшин. Проповедь против зла выше, прекраснее и целесообразнее, чем равнодушие, самодовольство. Чудесен старик, проповедующий «веру и правду». Автор рассказа вне толстовства, но отнюдь не однозначно выступает против толстовства. Отстраняясь от проповеди, он отнюдь не осуждает, а в каком-то смысле даже приветствует ее, во всяком случае — принимает ее как данность.

Но — и это уже третий смысловой центр рассказа —

тут-то и заключен, по убеждению Чехова, парадокс. Для грешных и слабых людей мирская жизнь с ее соблазнами притягательна сама по себе, а в изображении волшебника-художника она во сто крат притягательнее. Чем красноречивее и талантливее проповедь, тем короче путь к этому обратному, нежелательному для проповедника результату.

К проповедованию сводил задачи искусства Толстой периода «народных рассказов»: «... надо писать не то, что есть, а правду царства божия» (26, 571). Человеку, в том числе художнику, надо «перестать приглядываться и руководиться тем, что он видит по сторонам. Надо уметь руководствоваться христианским учением, как уметь руководствоваться компасом» (27, 89).

Искусство, показывает Чехов в «Без заглавия», губительно для проповедования; оно не есть приложение к проповеди, не оболочка и не приманка. Будучи подчинено задачам проповеди, оно предает и обессмысливает проповедь. Необходимость проповедования, таким образом, под сомнение не ставится, но показаны объективные пределы возможностей проповеди.

То, во что не хотел верить, с чем не хотел примириться Тургенев, умолявший Толстого за пять лет до этого, в 1883 году, идти не по пути, заявленному в «Исповеди», а вернуться к литературной деятельности, Чехов принимает как данность: Толстой *не может не быть* проповедником. Аргумент тургеневский: литературная деятельность, «художество» выше и необходимее проповеди. Аргумент чеховский: *такой* убежденности проповедь, соединенная с *такой* силы искусством, достигнет совсем не ожидаемых проповедником результатов.

Перед читателем, который и улавливает в рассказе полемику с толстовской идеей аскетизма, и любуется проповедническим пафосом «чудного старика», и осознает объективные пределы возможностей проповеди, постепенно открывается более широкий смысл, включающий каждый из этих аспектов как свои составные.

Уже на примере «Без заглавия» видно, что объект чеховской полемики не отдельные положения толстовства (неприятие городской цивилизации, например), а степень охвата этим учением реальной действительности. Полемика ведется не по существу положений толстовского учения, не с «онтологической» точки зрения, а

с «гносеологической». В противовес толстовской идее не выставляется еще одна, чеховская. Не берясь за решение вопросов, которые стремится решать Толстой, Чехов рассматривает, в каком смысле, до какой степени, насколько полно толстовские простые ответы соотнесены с реальной сложностью жизни.

Каждая из повестей Толстого второй половины 80-х годов — «Холстомер», «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната» — находит отклик в чеховском творчестве, и далеко не все из этих откликов пока узнаны.

Так, до сих пор не привлекло внимания исследователей значение повести «Холстомер» для чеховского творчества. Известно, как Чехов противопоставлял художественную подробность из этой повести — образ молодой кобылки — всем толстовским проповедям. Но оставила ли эта повесть какой-либо след в произведениях самого Чехова? Зная его отзывы о «Войне и мире» и «Воскресении», последовательное противопоставление Чеховым художественных тенденций в произведениях Толстого проповедническим, можно предположить, что более всего привлекало его в толстовском шедевре.

Назидательность и проповедь — сопоставление жизни и смерти трудящегося мерина Холстомера и его хозяина князя Серпуховского, как и натяжки в описании Наполеона, а впоследствии история Катюши и Нехлюдова, — могло показаться Чехову «самым неинтересным» в повести. Гениальное же — то, что предшествует истории, рассказанной Холстомером лошадям, и что следует за ней.

В прелюдии — табун, «молодежь», ее насмешки над старым пегим мерином, молодая кобылка на пороге любви, весна — вечно прекрасная и обновляющаяся природа. В финале повести — вновь природа, но нарисованная другими красками, другими мазками. Собаки, терзающие *стерву* — труп Холстомера, волчица, которая *выхаркнула* куски конины, по одному для каждого из пяти волчат, и волчонок, который стал *жрать* свой кусок... Это та же вечная природа, но повернутая другой стороной — своим жестоким равнодушием в вечном круговороте жизней и смертей.

Природа у Толстого не просто прекрасная, но суро-

во, даже жестоко прекрасная. И — целесообразная, разумная даже в своей жестокости: после смерти Холстомера его останки идут в дело, служат всем, в отличие от бесполезности и при жизни, и после смерти князя Серпуховского. Тут же, в финале — мишура похорон разложившегося трупа князя, «мертвые хоронят мертвых». Гениальный гимн живой жизни и проповедь у Толстого неотделимы, но в сознании Чехова-художника отклик находила прежде всего мощь изобразительности, сила толстовского искусства. Особый интерес для Чехова — автора «Степи» — представляла толстовская концепция природы, выраженная в «Холстомере».

Среди литературных предшественников повести «Степь» чаще всего называются произведения Гоголя. Сознательное ориентирование на «Тараса Бульбу», «Мертвые души» и другие произведения Гоголя в чеховской повести очевидно. Оно видно в первых же фразах «Степи», в манере повествования, в отдельных композиционных приемах. В одном из писем Чехов сам говорил, что вторгается во владения «степного царя» Гоголя (П 2, 190).

Но одним из ближайших событий, послуживших точком к написанию «степной сюиты», мог стать незадолго перед тем появившийся «Холстомер».

Созданная в 1888 году повесть «Степь» ошеломила современников не только описаниями природы самими по себе. Чехов показал возможность (казавшуюся утраченной и для проповеднической или пропагандистской литературы ненужной) нового освещения человека через природу: по контрасту с природой, в параллели к природе, прямого или непрямого соответствия природе и обратно, то есть через перекличку того, что совершается в природе, с тем, что совершается среди людей. Повесть со столь обширными описаниями природы стала новым словом прежде всего в изображении человека и социальной жизни.

В «Холстомере» природа играет минимальную роль в центральной, проповеднической части. Но, будучи вынесена за пределы истории, рассказанной Холстомером лошадям, в «пролог» и «эпилог» повести, она имеет важное организующее значение в композиции произведения, в выражении авторского замысла. Именно концепция природы, выраженная в «Холстомере», имеет

прямые аналогии с концепцией природы, выраженной в повести «Степь».

Два момента существенны в этой концепции.

Первый: в обеих повестях природа живет своей, особенной жизнью. Она показана не с умилением, а и прекрасной, и жестокой одновременно (эпизод с кузнечиком, пожирающим муху, во второй главе «Степи» напоминает эпизод с пожиранием «стервы» в финале толстовской повести). Главное же — жизнью вечной, непрекращающейся в отличие от отдельных составляющих ее жизней.

И другой момент: как у Толстого, так и у Чехова жизнь людей дана в соотнесении с жизнью природы, в ее масштабе и оценивается по ее шкале ценностей.

Иллюстрация первого в чеховской повести — та драма степи, которая разыгрывается в начальных четырех главах. Это подлинная драма: в ней свои действующие силы (степь — и «невидимая гнетущая сила»), которые воплощены в действующих лицах (степные растения, особенно травы, и живность, особенно птицы, — и палящее солнце, которое есть только орудие некоей «невидимой гнетущей силы»). Действие этой драмы распадается на четыре акта. Первый акт — утренние надежды. Во втором акте — гнет враждебной силы, убивший надежды, и песня-мольба об освобождении. Третий акт — попытка сбросить иго, «степной переполох» и вновь победа «невидимой гнетущей силы». В четвертом, финальном акте все завершается примирением, нежностью: «дневная тоска забыта, все прощено».

Вывод из этой совершающейся ежедневно и вечно драмы степи — мысль о «суровой и прекрасной родине». Вывод типично чеховский, ибо стремится включить в себя всю сложность и противоречивость характеристик. Суровость и красота родины неразделимы, их нужно суметь «увидеть и постичь душою» и воспеть. В суровой красоте степи, родины — «богатство и вдохновение» для певца, художника. Степь томится, оттого что суровая и прекрасная драма, главной героиней которой она является, совершается никем не замечаемой. Нужнее всего ей певец, но призыв ее («певца! певца!») тосклив и безнадежен.

Перекликаясь с Толстым в этом мотиве понимания жизни природы, в проникновении в самобытную жизнь

природы, Чехов не повторяет толстовских выводов и решений.

Противопоставленность жизни природы людской жизни, столь же сильно звучащая в «Степи», как и в «Холстомере», связана у Чехова не с толстовским отрицанием лжи современной цивилизации, общественного устройства, людских отношений, а с особой совокупностью предпосылок, ассоциаций, выводов.

В «Степи» жизнь природы соотнесена с сознанием современного человека. То, чем степь живет, или оставляет равнодушными людей — спутников Егорушки, возчиков, купцов, степняков, или вообще ими не замечается. Внятно и интересно происходящее в степи лишь ребенку да художнику, «певцу» (если бы он появился). Непонятность, неузнанность, отчужденность жизни природы от сознания современного человека — часть невероятной и непосильной для него сложности жизни в целом. «Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» (П 2, 190).

Другой момент во взаимоотношениях жизни природы и людских жизней — их соотнесенность, сопоставленность — также находят в чеховской «Степи» немало подтверждений. Все происходящее в степи не просто скрыто от внимания людей. В драме степи — постоянная перекличка, параллели с тем, что совершается между людьми. Степной богач Варламов «кружится в этих местах» — не так ли, как степной коршун: «Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелою несется над степью и непонятно, зачем он летает и что ему нужно» (7, 17). Графиня Драницкая в восприятии Егорушки также сливается с воспоминаниями об увиденном в степи: «Прежде чем Егорушка успел разглядеть ее черты, ему почему-то пришел на память тот одинокий, стройный тополь, который он видел днем на холме» (7, 42). И знаменитое сравнение: «Вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсеича под одеялом», и многие, многие другие детали, эпизоды свидетельствуют о том, как уверенно владел Чехов техникой сопоставления жизни природы и человека. Один из предшественников Чехова в этом искусстве — Толстой, продемонстрировавший его еще раз в «Холстомере».

«Холстомер», как уже сказано, не единственный ли-

тературный предшественник «Степи». Создавая свою «степную сюиту», Чехов внимательно изучал манеру Короленко, автора «Соколинца» — произведения, написанного «как хорошая музыкальная композиция» (П 2, 170). В самой фактуре описаний природы Чехов ориентировался не на Толстого. Заменяя длинные «панорамные» описания короткой выразительной деталью, взятой из бытового ряда («Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо» — 7, 84), Чехов добивался поразительной свежести и новизны. Столь же выразительные сравнения, взятые из бытового ряда, можно встретить в описаниях природы у Гоголя (например, в «Тарасе Бульбе» вереница лебедей, освещенных пожаром, сравнивается с летящими по темному небу красными платками), у Тургенева (в «Бежином луге» первая вечерняя звездочка сравнивается с бережно несомой в руках свечкой). То, что в гоголевских, тургеневских пейзажах встречается как отдельные вкрапления, Чехов-пейзажист сделал главным элементом своих описаний.

Но в концептуальном подходе к передаче жизни природы Чехов опирался прежде всего на опыт Толстого-художника.

Толстой как бы задавал молодому собрату по литературе размах художнической мысли. Сама его обращенность к коренным проблемам мира и человека служила мощным стимулом чеховского художественного воображения.

Направление и масштаб вопросов были заданы Толстым. Но Чехову, испытывавшему обаяние дидактики и искусства его великого современника, удалось сохранить независимость философскую и писательскую. Преклоняясь перед Толстым, он шел своей дорогой, споря с тем в толстовских произведениях, что расходилось с его представлениями о назначении и возможностях художественной литературы.

Поездка на Сахалин принесла «доказательства от жизни», укрепившие позицию Чехова в споре, который не прекращался.

Рассказ «В ссылке» (1892), связанный с сахалин-

ским циклом произведений, не принадлежит к числу самых известных рассказов Чехова. Обычно он теряется между «Попрыгуньей» и «Палатой № 6», редко включается в сборники. А между тем в этом коротком, на девять страниц, рассказе затронуты, «правильно поставлены» важные вопросы человеческого бытия и сознания: судьба, представления о счастье, о смысле жизни. Рассказ этот обращен не просто к явлениям действительности, с которыми Чехов столкнулся по дороге на Сахалин, а к литературной и философской полемике его эпохи.

В рассказе сопоставлены две противоположные концепции, точки зрения на жизнь. Носитель первой — старик-перевозчик на сибирской реке Семен Толковый; носители второй — молодой перевозчик-татарин и ссыльный барин Василий Сергеич.

Точка зрения Толкового — это своеобразная философия аскетизма, отказа от желаний и надежд. Судьба враждебна человеку, постоянно смеется над ним, и «нечего у ней милости просить и кланяться ей в ножки, а надо пренебрегать и смеяться над ней. А то она насмеется. [...] Ничего на надо! [...] Ежели, говорю, желаете для себя счастья, то первее всего ничего не желайте» (8, 44). В противоположность этому желают счастья, стремятся к нему, каждый по-своему, и татарин, и Василий Сергеич.

Семен Толковый вызывает у читателя антипатию, татарин и Василий Сергеич — симпатии (если только читатель вообще удостоит этот маленький рассказ, почти очерк, внимательного прочтения). И согласно обычной интерпретации жизненная концепция Толкового ложна, а противоположная — верна[8]. Но в этом случае не делается различия между житейской оценкой слов и поступков персонажей (так, как если бы речь шла о живых людях и действительных событиях) и по-

---

[8] См., например: Гущин М. Творчество А. П. Чехова. Харьков, 1954. С. 111; Принцева Г. Сахалинское путешествие Чехова и его резонанс в произведениях первой половины 90-х годов XIX века//Традиции и новаторство в русской литературе. М., 1973. С. 112. Впрочем, недавно предложена интерпретация рассказа, в которой Толковый предстает выразителем «русского национального сознания», «протестантом из народа» (Кузнецова М. В. А. П. Чехов. Грани великого дарования. Харьков, 1984. С. 51—65). Такое толкование выглядит по меньшей мере курьезным.

ниманием того, какое место они занимают в созданном автором художественном построении.

Прежде всего обращает на себя внимание, что в рассказе Чехов постоянно показывает, как Толковый почти во всем, почти до конца оказывается прав, точнее — жизнь полностью подтверждает именно его точку зрения. Татарин же и Василий Сергеич действуют и рассуждают, закрывая глаза на очевидность и не желая с ней считаться.

Крайний аскетизм, противопоставленный враждебному миру, Толковый сделал главным содержанием своей жизни: «Могу голый на земле спать и траву жрать. [...] Бес мне и про жену, и про родню, и про волю, а я ему: ничего мне не надо! [...] А ежели кто даст поблажку бесу и хоть раз послушается, тот пропал, нет ему спасения: завязнет в болоте по самую маковку и не вылезет» (8, 43).

Автор строит повествование так, чтобы подтвердить аргументы Семена Толкового.

Слова Толкового о слабости человеческой, о насмешках судьбы («Уж ежели [...] нас с вами судьба обидела горько, то нечего у ней милости просить и кланяться ей в ножки, а надо пренебрегать и смеяться над ней. А то она сама насмеется») полностью подтверждаются историей ссыльного Василия Сергеича. Судьба, действительно, смеется над ним. Жена убегает от Василия Сергеича, так как «соскучилась»; в журнальном варианте рассказа (1892) от него убегала и дочка. В окончательной редакции 1894 года Чехов снял второй побег, почти буквально повторявший первый (очевидно, как слишком кричащую краску на небольшом полотне), заменил его другим мотивом: дочка не убегает от Василия Сергеича, но именно поэтому стала «тосковать... Чахла-чахла, извелась вся, заболела и теперь без задних ног. Чахотка» (8, 45).

Татарин, как счастья, ждет приезда своей жены, но как сбылись пророчества Толкового в отношении того, что считал счастьем Василий Сергеич, так, очевидно, сбудутся и в отношении того, что считает счастьем татарин.

Судьба — разрушитель счастья — выступает в рассказе не в облике страшных, внезапных роковых событий или людей; все приведено к естественным, «евклидовым» масштабам. Судьба складывается из обыден-

ных, давно известных жизненных закономерностей. Люди причиняют несчастье другим, так как по-разному понимают, что такое счастье. Разница возрастов опять-таки диктует разность жизненных поведений. И причины, по которым герои рассказа не «на воле», а в ссылке, говоря словами Чехова из «Острова Сахалин», «ужасно неинтересны, ординарны, по крайней мере, со стороны внешней занимательности» (14, 131).

Поэтому постоянно повторяемые Толковым слова «известное дело», «известно» действительно подтверждаются естественным ходом событий (о жене Василия Сергеича: «известно, соскучилась»; о его дочке: «Помрет она всенепременно, а он тогда совсем пропал. Повесится с тоски или в Россию убежит — дело известное. Убежит, а его поймают, потом суд, каторга, плетей попробует»). По поводу жалоб татарина на несправедливый приговор Толковый трижды злорадно или равнодушно повторяет: «Привы-ыкнешь».

Пророчества Толкового — предсказания плохого, которые сбываются или которым суждено сбыться. Голосом судьбы наделяет Чехов не прорицательницу Кассандру, или мистического Ворона, или Великого Инквизитора, а деклассированного дьячкова сына, пролетария, который всё испытал на своем веку и нехитрую механику жизни усвоил, но знание судеб человеческих, того, чего не видят другие, претворяется у него не в мудрое спокойствие и сочувствие людям, а в злорадную насмешку над ними. Такая характерологическая комбинация также помогает придать диспуту о судьбе, о счастье, о месте человека в мире, о смысле жизни естественные бытовые масштабы.

Однако моральная непривлекательность Толкового отнюдь не делает его пророчества менее точными, а его представления о том, как живут люди «века вечные», менее основательными.

Толковый оказался кругом прав. Разрушение иллюзий, борьба с «ложными представлениями» — постоянный пафос деятельности самого Чехова. Так не во имя ли утверждения подобного же пафоса создал он и свой рассказ, и образ Толкового в нем? Уж не «устами» ли Толкового говорит автор?

Но посмотрим, как изображается им противоположная сторона. Василий Сергеич и татарин не хотят примириться с логикой и очевидностью концепции Толково-

го вопреки логике, вопреки очевидности. У оппонентов Толкового более привлекательные, чем у него, высказывания и поступки, но Чехов точно обозначает их заблуждения, непоследовательность, «ложные представления».

Так, Василий Сергеич четырежды в своей жизни избирает неправильный путь к счастью вследствие ложности представлений о том, что такое счастье. В первый раз — когда «с братьями что-то там не поделил и в завещании фальшь сделал какую-то»; это привело его к ссылке. Второй — когда он решил «своим трудом жить, в поте лица»; этого для счастья ему не хватило, он захотел еще вызвать к себе семью, а поэтому после приезда жены с дочкой жить стал уже не «своим трудом», а денежными переводами «из России». Третий — когда увидел счастье в том, что жена с ним его «горькую долю делит»; но жена сбежала. Четвертый — когда счастье увидел в дочке, но Сибирь и отцовская строгость довели дочку до чахотки. Это — не считая более частных «ложных представлений», вроде его веры во всесилие докторов.

На долю представлений татарина в рассказе приходится меньше опровержений, зато они столь же недвусмысленны.

Приезда жены он ждет, как счастья, но после приезда ей неизбежно придется просить милостыню. Во снах он дома, в Симбирской губернии, на Волге, а наяву — у сибирской реки, «отвратительной и жуткой». Русских слов он знает немного, ребята делили весь доход между собой, а татарину ничего не давали и только смеялись над ним». Так что судьба ему предстоит гораздо более суровая, чем была у Толкового, и если он не встанет на точку зрения того, не «привыкнет», то скорее всего погибнет.

Итак, и Василий Сергеич, и татарин надеются на счастье, верят в него — вопреки логике и очевидности, не желая примириться с враждебной им судьбой, которая заранее известна.

Это удивительно напоминает ситуацию, о которой рассказывает «восточная басня» (из Панчатантры), известная по обработкам составителей древнерусских «Прологов», Ф. Рюккерта, В. А. Жуковского и включенная Л. Толстым в его «Исповедь»: человек вот-вот сорвется в пасть дракона — и, чудом вися на ветке,

связывающей его с жизнью, находит на листьях ветки капли меда и лижет их, то есть думает о счастье (23, 13). В этот вечный ряд размышлений о горькой иронии, скрытой в человеческой судьбе, включается своим рассказом Чехов. Только внимательное прочтение позволяет уловить соотнесенность с подобными масштабами рассказа об индивидуальных событиях из жизни обыкновенных людей. И позиция Чехова в этом ряду — своя, особенная.

Для Толстого периода «Исповеди», статьи «О жизни» эта притча — символ заблуждений человеческих; желая «блага», счастья для себя, человек как бы спит, забыв о неминуемом суровом пробуждении. «Те две капли меда, которые дольше других отводили мне глаза от жестокой истины, — любовь к семье и к писательству, которое я называл искусством, — уже не сладки мне» (23, 14). «Вся жизнь моя есть желание себе блага — говорит себе человек пробудившийся, — разум же мой говорит мне, что блага этого для меня быть не может, и что бы я ни делал, что бы ни достигал, все кончится одним и тем же: страданиями и смертью, уничтожением. [...] Все живут как бы не сознавая бедственности своего положения и бессмысленности своей деятельности» (26, 339—340). Отказаться от погони за счастьем, жить, помня о неминуемом конце, — такие ответы на «страшные вопросы» делали проповедь аскетизма существенной составной частью учения Толстого и его творчества в 80-е годы. Рассказ «Много ли человеку земли нужно» содержал знаменитый вывод о трех аршинах земли, только и нужных человеку.

Чехов не соглашается с Толстым, хотя с предложенной автором «Исповеди» и его предшественниками формулой он не спорит: да, участь человека безотрадна, погоня за счастьем — попытка обмануть себя и судьбу. Но аскетизм не может стать единственным и завершающим решением «страшных вопросов», поставленных перед человеком его судьбой.

Ибо законом в чеховском мире является не только враждебность судьбы и иллюзорность людских представлений, а и вечно повторяющееся стремление людей к счастью, к «правде», поиски решений нерешенных и нерешаемых вопросов — что бы ни говорила пессимистическая мудрость Екклезиаста, Марка Аврелия, Шопенгауэра, Толстого.

Татарин и ссыльный барин, которые вопреки суровой логике жизни надеются на лучшее, верят в возможность счастья, сродни многим героям Чехова. Да, все они, вплоть до мечтателей из последних рассказов и пьес, не в ладах с собственной жизнью. Чаще всего они говорят «не из той оперы» («Крыжовник»), над ними смеются (характерная ремарка после взволнованного монолога татарина: «Все засмеялись», как позже будет после монологов Пети Трофимова), они не замечают неуместности своей горячности...

Но о чем свидетельствует сама продолжительность данного ряда, длящегося от ранних до самых поздних произведений Чехова? О том, в частности, что эта особенность рода человеческого, по мнению писателя, неустранима и неистребима. Это и есть жизнь, как она рисуется в чеховском мире. Люди с надеждами, люди в поисках счастья были, есть и будут, как бы ни предостерегали их суровые проповедники, как бы ни опровергались на каждом шагу их мечты и надежды.

Фигуры таких героев предстают у Чехова всегда в двойном освещении. Ирония по отношению к неадекватности их слов и поведения сочетается с пониманием неизбежности их присутствия в жизни. Чехов охотно наделяет таких героев искренностью, убежденностью, позволяет читателю понять обоснованность их позиции. Естественно, что в разных произведениях эти составляющие — ирония или своего рода симпатия — предстают в самых различных комбинациях, в зависимости от решаемых в них конкретных задач.

Вновь, как в рассказе «Без заглавия», Чехов не противопоставляет идеям Толстого какую-либо контридею. Не строится некая чеховская философия, противостоящая толстовской. Чехов не только соглашается с теми аргументами, которые питают проповеднический пафос Толстого, он подкрепляет новыми подтверждениями толстовские исходные тезисы. Однако разделить выводы и программу Толстого-проповедника Чехов отказывается: реальная жизнь виделась ему слишком сложной и разнообразной, чтобы подчиняться одному, пусть самому авторитетному, учению.

В полемике с учением Толстого, развернувшейся в литературе 80-х—начала 90-х годов, наибольший интерес для Чехова представляла, по-видимому, позиция В. Г. Короленко. «Человек рожден для счастья, как пти-

ца для полета» — эта формула Короленко (из рассказа «Парадокс», 1894) заострена против пессимизма и аскетизма, являвшихся частью толстовского учения [9]. Автор «Слепого музыканта», начиная с середины 80-х годов, отстаивает в своих произведениях законность человеческого стремления к полноте физического и духовного существования.

Если проповедь аскетизма Семеном Толковым в определенном смысле соотносима с толстовским обоснованием аскетизма, то в речах, позиции татарина читатель мог легко узнать ноты, знакомые ему по овеянным романтикой произведениям Короленко.

В очерке-«этюде» «Море» (1886), впоследствии переработанном и озаглавленном «Мгновение», Короленко пишет, как из тюрьмы в бурную ночь, подвергаясь смертельной опасности, бежит узник. Возможно, он погиб. «Что за дело? Куда бы ни привело его чудное, грозное, великое море, — он жил. Море доставило ему вместо годов прозябания — минуту жизни, жизни яркой, кипучей и полной» [10].

С этим авторским комментарием из «Моря» явно перекликаются речи татарина из рассказа «В ссылке» («Пускай каторга и пускай тоска, зато он видал и жену и дочку... Ты говоришь, ничего не надо. Но ничего — худо! Жена прожила с ним три года — это ему бог подарил. Ничего — худо, а три года хорошо. Как не понимай?» И дальше: «Лучше день счастья, чем ничего» — 8, 83).

Чехов в отличие от Толстого и Короленко избегает малейших претензий на философичность, не создает произведений в жанре притчи, произведений à these, и

---

[9] О полемике Короленко с Толстым в 80—90-е годы см.: Бялый Г. А. В. Г. Короленко. М.; Л., 1949. С. 101—103; Кронрод И. А. Короленко и Л. Толстой (автореф. канд. дисс.). Л., 1971. С. 11—13.

[10] Волжский вестник. 1886. № 286. С. 3. Ср. в позднейшем варианте: «Во всяком случае, море дало ему несколько мгновений свободы. А кто знает, не стоит ли один миг настоящей жизни целых годов прозябания» (Короленко В. Г. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1953. Т. 2. С. 398). Интересно, что внимание Толстого в этом рассказе Короленко привлекли совсем иные моменты: «Мне рассказали содержание рассказа Короленко в Волжском вестнике «Море». Это прекрасно. Сострадание к заключенным, ужас перед жестокостью заключающих, и взято из середины, как всякое поэтическое истинное произведение» (86, 23).

тем не менее мы вправе говорить о типологической соотнесенности его рассказа с одной из самых острых идейных и литературных полемик его времени.

Соглашаясь и споря с Толстым, Чехов столь же объективно-полемичен по отношению к противоположной позиции. Татарина можно было бы признать носителем «настоящей правды», если бы его конкретные надежды и дела на каждом шагу не опровергались самой жизнью. Не будь этого, другого, момента в освещении татарина, получилась бы романтическая фигура в духе короленковских бродяг и мечтателей, на словах и поступках которых лежит печать авторского утверждения.

Чехов показывает степень «правды» в позициях каждого из двух своих персонажей, и именно поэтому он ни с одним из них, а дает сложную постановку вопроса о судьбах и стремлениях человеческих. В итоге достигается не одностороннее, хотя бы и высокопатетическое, а гармоническое освещение мира.

«Крейцерова соната» и чеховские повести 90-х годов

Поездка на Сахалин заставила Чехова по-новому взглянуть на любимые им произведения русских писателей. «У лучших русских писателей замечалось стремление к идеализации каторжных бродяг и беглых», — напишет Чехов в «Острове Сахалине» (14, 135), имея в виду в первую очередь сибирские рассказы Короленко. О восхищавшем его прежде произведении Толстого он скажет в письме к А. С. Суворину: «До поездки «Крейцерова соната» была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой. Не то я возмужал от поездки, не то с ума сошел — черт меня знает» (П 4, 147).

Чехов познакомился с «Крейцеровой сонатой» задолго до ее напечатания в 13-м томе сочинений Толстого в 1891 году. Накануне своей сахалинской поездки, в начале 1890 года (а может быть, еще в конце 1889 г.), он читал один из списков предпоследней, восьмой, редакции повести: именно в ней «Толстой ругает докторов мерзавцами» (П 4, 270), в окончательной редакции эти нападки были смягчены.

«Крейцерова соната» захватила писательское воображение Чехова. Известны его оценки этого произведения, высказанные в письмах к Плещееву, Суворину. Но Чехов не мог не выразить отношения к выступлению своего старшего современника и как художник. Эта толстовская повесть получила наибольшее число откликов, скрытых и явных, в его творчестве. Повести Чехова, созданные в начале 90-х годов — «Дуэль», «Жена», «Три года», «Ариадна», — несут на себе печать спора с «Крейцеровой сонатой».

Активное участие Чехова-писателя в полемике, вызванной повестью Толстого, долгое время не замечалось. В 1940 году П. В. Вилькошевский составил обширный обзор публицистических и литературных откликов на повесть, появление которой, по словам современника, «явилось настоящим землетрясением в читающем мире» [11]. Тут названы статьи, повести, пьесы, стихотворения Макса Нордау и архиепископа Никанора, Георга Брандеса и Мельхиора де Вогюэ, Протопопова и Михайловского, Лескова и Полонского и др. [12]. Но удивительно — в этом перечне нет Чехова. Лишь в самые последние годы советские и зарубежные исследователи начали осмыслять отклик Чехова на толстовскую повесть [13].

В чем смысл творческого спора Чехова с автором «Крейцеровой сонаты» и Послесловия к ней? Чаще всего он понимается как выступление Чехова против определенных идей Толстого относительно семьи, брака, любви. Но важнее то, что здесь столкнулись два видения мира, два отношения к проблемам человеческого бытия, две концепции художественной правды. Чехов избирает иной, но именно философский угол зрения на действительность и на такую форму ее освоения, какой было учение Толстого.

---

[11] Книжки «Недели». 1891. Сентябрь. С. 125.

[12] См.: Вилькошевский П. В. Судьба «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого//Труды Самаркандского гос. пед. ин-та. 1940. Т. 2. Вып. 1. 28 с.

[13] См.: Семанова М. Л. «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого и «Ариадна» А. П. Чехова//Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 225—253; Линков В. Я. Художественный мир прозы Чехова. М., 1982. С. 34—35; Меллер П. У. А. П. Чехов и полемика по поводу «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого//Scando-Slavica. 1982. Т. 28. Р. 125—151.

«Та пучина заблуждения, в которой мы живем относительно женщин и отношений к ним», — вот о чем пишет автор «Крейцеровой сонаты». Заблуждение, обличаемое Позднышевым и стоящим за ним Толстым, — всеобщее. Это постоянно подчеркивается обобщенным обозначением объекта полемики: «мы», «в наше время», «у нас» или, иронически, «про эту любовь ихнюю и про то, что это такое». Авторские выводы категорично-общеобязательны: «У нас люди женятся, не видя в браке ничего, кроме совокупления, и выходит или обман, или насилие [...] выходит тот страшный ад, от которого спиваются, стреляются, убивают и отравляют себя и друг друга». Авторские решения также стремятся охватить все мыслимые варианты и разновидности: основой супружеских союзов должна быть не любовь, как лгут «они», а либо вера в таинство брака (у народа), либо «нравственное отношение к женщине» (у образованных).

И в этом откровенно проповедническом произведении Толстой воздействует на читателя как художник, изображая человеческие судьбы и картины действительности. Не забудем, что в «Крейцеровой сонате» Чехов сначала увидел нечто небывалое не только «по важности замысла», но и по «красоте исполнения» (П 4, 19). С Толстым — художником и проповедником — и поведет спор Чехов после возвращения с Сахалина.

И вновь несогласие Чехова вызывают не какие-то специальные положения «толстовства» (в данном случае — идеи воздержания или безбрачия). Логикой сюжета своих повестей Чехов выступает против толстовской генерализации, абсолютизации отдельных выводов, будто бы имеющих общеобязательное значение. Он изучает, насколько то «общее», что заключено в учении Толстого, соотносится с конкретными случаями.

Один из первых развернутых откликов на «Крейцерову сонату» содержится в повести «Дуэль» (1891). Говоря об отношениях героев повести Лаевского и Надежды Федоровны, Чехов порой намеренно подчеркивает, что идет по уже проложенному следу.

Этому служат скрытые цитаты из толстовской повести. В «Крейцеровой сонате» читаем: «Я смотрел иногда, как она наливала чай, махала ногой или *подносила ложку ко рту, шлюпала, втягивала в себя жидкость,*

и ненавидел ее именно за это, как за самый дурной поступок. [...] А мы были два ненавидящих друг друга колодника, связанных одной цепью, отравляющие жизнь друг другу и старающиеся не видать этого. Я еще не знал тогда, что 0,99 супружеств живут в таком же аду, как и я жил, и что это не может быть иначе» (27, 44—45). А вот место из «Дуэли»: «Когда она с озабоченным лицом сначала *потрогала ложкой кисель* и потом стала лениво есть его, запивая молоком, *и он слышал ее глотки, им овладела такая тяжелая ненависть,* что у него даже зачесалась голова. [...] он понимал, почему иногда любовники убивают своих любовниц. Сам бы он не убил, конечно, но, доведись ему теперь быть присяжным, он оправдал бы убийцу» (7, 365—366) [14].

Речь идет, таким образом, подчеркивает Чехов, об одних и тех же, давно и всем известных явлениях. Но тем более полемичной по отношению к толстовским выводам и решениям выглядит развязка истории, рассказанной в «Дуэли».

История Лаевского, современного обыкновенного человека, безнадежно запутавшегося в собственной лжи, и в первую очередь в отношениях с женщиной, ведет, казалось бы, неминуемо к одной из тех страшных развязок, к которым, по словам Толстого в «Крейцеровой сонате», должна прийти любая современная семья. Вина Надежды Федоровны, степень ее падения глубже, нежели у героини «Крейцеровой сонаты», и это, казалось бы, делает ее отношения с Лаевским еще одной яркой иллюстрацией к обвинениям Толстого против современных любовных союзов.

Но в финале «Дуэли» ее герои, пройдя через нравственное потрясение, вновь соединяются, чтобы повести совсем иной, чем прежде, образ жизни. Поведение Лаевского в финале показалось современной Чехову критике слишком неожиданной переменой. Но элемент неожиданности и недостаточной «основательности» в метаморфозе Лаевского был сознательно введен автором. Ведь суть авторской позиции в «Дуэли» состоит в

---

[14] О других перекличках «Дуэли» с «Крейцеровой сонатой» см.: Hahn B. Chekhov: A Study of the Major Stories and Plays. Cambridge, 1977. P. 180; Меллер П. У. Указ. соч. P. 137—139.

отвержении бесповоротных приговоров, общих, универсальных оценок людей и жизненных ситуаций. По месту действия «Дуэль» совсем далека от Сахалина, однако и в ней «все просахалинено». Основной конфликт повести строится вокруг проблемы правильных оценок человеческого поведения. Эта проблема занимала Чехова и в прежних произведениях («Иванов», «Леший»), но приобрела особое значение после поездки на каторгу.

Построив сюжет повести таким образом, чтобы показать, сколь много непредвиденного и неожиданного может происходить в человеческих судьбах, Чехов спорит с теми, кто предлагал общие для всех решения, предсказывал будто бы неизбежные для всех развязки.

Спор в повести ведется с одной из конкретных претензий такого рода — социал-дарвинизмом, спенсерианством и ее носителем фон-Кореном. Этот герой считает для себя возможным, основываясь на новейших выводах науки, выносить общеобязательное, универсальное, не учитывающее осложнений решение вопросов, что и объединяет его позицию с позицией всех иных проповедников и морализаторов.

Конечный вывод, к которому приходят оба противника в «Дуэли»: «никто не знает настоящей правды», относится и к толстовским рецептам и генерализующим решениям. Не споря с Толстым в оценке ненормальности современных семейных отношений, подкрепляя эту оценку конкретным художественным материалом своей повести, Чехов решительно спорит со стремлением видеть в индивидуальных человеческих судьбах подтверждение, иллюстрацию неких общих предопределенных законов.

Связь повести «Жена» (1891) с творчеством Толстого выглядит сложнее. Заключая в себе, как и «Дуэль», отклик на «Крейцерову сонату», эта повесть изображает вспышку вражды и ненависти в еще одной семье «образованного класса». Семейный конфликт разворачивается на фоне большого народного бедствия — голода. Отсюда дополнительные литературные связи: статьи о голоде Л. Толстого, очерки В. Г. Короленко «В голодный год». А образ главного героя повести, от лица которого ведется повествование, камер-юнкера Асорина, во

многом существенно напоминает образ толстовского Каренина [15].

«Каренинская» ситуация получает по-чеховски насмешливый и оригинальный поворот. Чехов не пошел по уже известному пути осуждения такого героя. Все обвинения против Асорина переданы его жене и соседу Ивану Ивановичу, о собственных слабостях и недостатках которых читатель тоже узнает. Мы читаем исповедь человека очень тяжелого, невыносимого и ненавистного для окружающих, но искренне от своего характера страдающего и искренне пытающегося понять себя и все происходящее. Зато в противоположность роману Толстого жена такого человека наделена в повести Чехова категоричностью, уверенностью в правоте своих оценок, упрямством, неумолимостью, отсутствием справедливости.

В повести повторен тот вариант развязки, который уже был опробован в «Дуэли». Асорин меняется, как менялся Лаевский. И снова: неожиданность перемены в человеке, столь беспросветно охарактеризованном,— необходимая часть авторской концепции. Чехов финалом «Жены» еще раз подчеркнул невозможность окончательных оценок и приговоров человеческим характерам и судьбам. Жизнь в ее реальной сложности может вести к совсем непредсказуемым поворотам в этих судьбах.

В журнальном тексте повести содержалось прямое упоминание о толстовском произведении: «.... обнимается с музыкантом, как в «Крейцеровой сонате» ...» (7, 599). В 1901 году это прямое упоминание Чехов снял, но общая ориентированность на толстовскую повесть осталась.

Вновь весь материал повести выражает согласие с Толстым: современная семейная жизнь — ад, который создается постоянными ссорами, возрастающей взаимной ненавистью супругов. Но причины этого? Не греховность человеческого рода и не зло цивилизации. По Чехову, это всегда сложная и конкретная совокупность «ничтожных и бессмысленных» причин. Самоубийство,

---

[15] См. об этом: Видуэцкая И. П. Место Чехова в истории русского реализма//Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1966. № 1. С. 40.

убийство или вообще прекращение рода человеческого, эти мрачные предсказания толстовского Позднышева, вовсе не есть единственный выход из тупика, в который зашла современная семья. Чеховская повесть дает иной вариант развязки. Исход семейной ссоры Асориных — не убийство и не самоубийство, а то, что случается несравненно чаще: кто-то из супругов сдается, машет на все рукой, подчиняется другому. Горькая и трезвая ирония обыденного, раскрытого в его сложности, противопоставлена в чеховской повести сурово-аскетическим пророчествам Толстого.

Создавая повесть «Три года» (1894), Чехов шутливо замечал, что ему не давали покоя «лавры Боборыкина». Но в неменьшей степени и эта повесть содержит продолжение полемики с «Крейцеровой сонатой». История московского миллионера Алексея Лаптева и его жены Юлии — еще один вариант современных семейных отношений. Вариант без супружеской измены, хотя герои испытывают и ревность, и ненависть в ответ на любовь (гл. X). Через искушение измены проходят и Лаптев (гл. VII, сцена с Рассудиной), и Юлия (гл. XI — с Панауровым). Но автору интересна на этот раз семья, в которой не действует основной фактор, двигавший семейный конфликт в «Крейцеровой сонате». Нет измены, которую Толстой считал неизбежным спутником современной семьи, но сколько и тут драматизма, перипетий, непредвиденного!

Здесь в отличие от «Дуэли» и «Жены» как бы принимается условие, которое, по Толстому, является залогом спокойной и счастливой супружеской жизни: брак Лаптевых держится на «нравственном отношении» к другой стороне. И что же? Сколько за эти первые три года супружеской жизни пережито несчастий, через сколько неожиданных изменений проходят взаимоотношения Лаптева и Юлии! И в этом содержится ответ Толстому: семейный покой, семейное счастье зависят отнюдь не от следования религиозной основе брака или уклонения от нее.

В свете исследуемых в «Трех годах» жизненных ситуаций и историй те выводы, которые в «Крейцеровой сонате» объявлялись действительными для «0,99 супружеств», оказываются решениями, не приложимыми ко множеству индивидуальных случаев. Толстовской об-

щей для всех «простой истине» противопоставляется множество случаев и обстоятельств, эту истину осложняющих, делающих ее не универсальной и не абсолютной.

Правда — простота и правда — сложность

«Правильная постановка вопросов» (П 3, 46), таким образом, предполагает у Чехова включение множества составляющих, которые должны обязательно приниматься в расчет, указание на истинную сложность той или иной проблемы. Правда, утверждал Толстой в «Смерти Ивана Ильича», — это так хорошо и так просто. Нет, как бы возражает ему Чехов, правда — это всегда так сложно.

Тяготение к простоте в мире Толстого имеет много различных проявлений.

Это приведение сложных картин жизни к «простым» истинам (Пьер в эпилоге «Войны и мира»: «Я хотел сказать только, что все мысли, которые имеют огромные последствия, — всегда *просты*. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как *просто*»).

Это и указание на «простоту», «открытость и доступность всем» путей, ведущих к истине — как итог, противовес сложным и запутанным путям, которыми идут герои (конечные размышления князя Андрея, конец «Смерти Ивана Ильича»).

Это и открытие «простых» конечных мотивов за сложными, порой чрезвычайно изощренными или запутанными культурными (искусство, опера), социальными (светская жизнь), даже языковыми оформлениями (косноязычие Акима во «Власти тьмы»). Маски срываются, чтобы обнажить либо правду, либо ложь.

Это и отмечаемые многими исследователями особенности психологизма и стиля «позднего» Толстого: упрощение внутреннего мира героев, рационализм в построении характеров, лаконизм и резкость описаний, однолинейность композиции, аскетическая простота языка — все, что выражает столь характерный для позд-

него толстовского творчества пафос «ясности». «...ясность механизма общественного устройства, пружин, управляющих человеческим поведением, требовала «упрощения» картины действительности: сведения ее к самому основному и важнейшему» [16].

В те же 80-е годы в русской литературе существовали и иные тенденции к «упрощению картины действительности». Народническая беллетристика нередко сводила к социологически-психологическому упрощению, к иллюстрированию субъективно-социологических теорий реальную сложность общественных отношений в русской деревне. Особо следует сказать о «мотиве примитива» в сатире Салтыкова-Щедрина, где «сложность человеческой жизни упрощена до элементарных биологических процессов в сопровождении тоже упрощенной, чаще всего условно-схематической психологии» [17].

В эстетике и творчестве Чехова этим тенденциям, характерным для литературы 80-х годов, противостоит понимание реалистической правды как сложности. Хорошо это различие определил Е. Б. Тагер: «...если Толстой со смелостью гения упрощал жизнь, прорубая дорогу к коренному ее осмыслению, срывая покровы, затемняющие первооснову, [...] то Чехов виртуозно воссоздавал сложность жизни, в которой зло присутствует распыленно и молчаливо, в которой нити, управляющие человеческими судьбами и отношениями, запутаны и почти незримы» [18].

Стремление к сложности как типологическое отличие чеховского художественного мира определилось к концу 80-х годов.

Необходимым условием «правильной постановки вопросов» Чехов считал «индивидуализацию каждого отдельного случая». Индивидуализировать, по Чехову, значит отказаться от общих решений, при которых судьбы героев лишь отдельные примеры в ряду подобных и индивидуальное всецело служит подтверждением общего. Писатель не отрицает необходимости и важности «общего». Но главное для него заключается в том, что решение сколь угодно общих вопросов всегда проходит

---

[16] Тагер Е. Б. Новый этап в развитии реализма//Русская литература конца XIX — начала XX в. М., 1968. С. 100—101.

[17] Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова//Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 301.

[18] Тагер Е. Б. Указ. соч. С. 118—119.

через индивидуальные, единичные личности и судьбы. Это приводит к неповторимым и несходным результатам, не отменяющим «общее», но осложняющим его. Изучение этих осложнений, которыми «общее» сопровождается в «конкретных случаях», представляет для Чехова-писателя главный интерес.

Сопоставление общего и единичного присутствует, разумеется, и в произведениях Толстого. Судьба и смерть Ивана Ильича Головина, «среднего человека» 80-х годов, по замыслу Толстого, и универсальны и индивидуальны — но это свое, толстовское соотношение универсального и индивидуального.

Иван Ильич согласен, что силлогизм о Кае, который смертен, распространим на всех людей. На всех, но не на него! Ведь ни у кого больше нет такого набора воспоминаний, ассоциаций, представлений, связанных только с ним, с данным человеком. Описывая жизнь своего героя, Толстой стремится, кажется, к пределу индивидуализации. При этом он соединяет в своих описаниях и типическое, и индивидуальное, и сугубо случайное, единичное. Но это стремление к пределу индивидуализации не ради нее самой. По замыслу автора, вся эта пестрота, полнота художественно воспроизведенной жизни подчиняется высшему суду, может быть «тем» или «не тем».

Ведь все в конечном итоге будет соотнесено с простой и суровой правдой, с тем светом, который несчастному герою откроется лишь на пороге смерти. «Он [...] ясно видел, что все это было не то, все это был ужасный огромный обман, закрывающий и жизнь и смерть [...] «Да, все было не то, — сказал он себе, — но это ничего. Можно, можно сделать «то». Что ж «то»? [...] В это самое время Иван Ильич провалился, увидал свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить» (26, 110, 112).

Твердость и ясность авторского тона, связанные с желанием сделать людей лучше, с убеждением в том, что правда проста, как свет, и открыта всем и каждому, придают реалистической повести Толстого функции проповеди, выводы из которой, как из силлогизма, приложимы к любому человеку. Индивидуализация здесь, таким образом, подчинена задаче дать максимально наглядный и убеждающий пример из общего ряда, при-

звана сыграть служебную по отношению к проповеди роль.

Многие современники увидели в чеховской «Скучной истории» вариацию на тему толстовской «Смерти Ивана Ильича». Внерелигиозность проблематики «Скучной истории» очевидна; ее героя «судьбы костного мозга интересуют больше, чем конечная цель мироздания» (7, 263). Но можно ли считать, что толстовской религиозной «общей идее» Чехов противопоставил какую-то другую, свою «общую идею», например идею служения людям, идею общественной активности?

«Скучная история» отличается не просто тем, что в пределах поставленной Толстым проблемы Чехов дает иное, не религиозно-отвлеченное, а конкретно-социальное решение, связанное с судьбами русской интеллигенции конца 80-х годов. Различие двух художественных философий проявляется в разном соотношении универсального и индивидуального в двух повестях.

Старый профессор Николай Степанович, как и герой Толстого, незадолго до смерти обнаруживает у себя отсутствие «общей идеи» и готов поэтому перечеркнуть всю предшествующую жизнь. Но автор не ведет читателей к генерализующему выводу (типа: жизнь без «общей идеи» — «не то») и тем более не указывает на единственно возможную и единую для всех «общую идею». Вопрос об «общей идее» в «Скучной истории» индивидуализируется.

Это индивидуализация особого рода. Аналогию ей следует искать в той школе «индивидуализации каждого отдельного случая», которую Чехов-медик прошел, усваивая уроки своего университетского учителя Г. А. Захарьина, о котором он писал: «Захарьина я уподобляю Толстому — по таланту» (П 3, 264).

Согласно Захарьину, рассматривая каждый случай болезни («уклонения от нормы»), следует учитывать все сопутствующие ей осложнения, всю неповторимую индивидуальность обстоятельств, породивших и сопровождающих данный конкретный случай: «нет болезней вообще — есть конкретные больные».

Чехов не раз подчеркивал свою приверженность к «индивидуализации каждого отдельного случая», охотно проводил аналогии между индивидуализирующим методом медицинской школы Захарьина и задачами, которые решает литература. Многое в его творчестве

отвечает на призыв его учителя применять «индивидуализирующий метод» не только во врачебной, но и во «всякой другой практике, то есть деятельности в реальных условиях, — в условиях действительности»[19].

В «Скучной истории» индивидуализация — это учет всех «осложнений». Герой тоскует по «общей идее», но для него невозможно остановиться ни на одной из мыслимых «общих идей». В то же время он не замечает, как проходит через несколько «общих идей», не задержавшись надолго ни на одной из них. Лиза, Катя, Николай Игнатьевич — для них вопрос об «общей идее» встает по-своему, совершенно иначе. И в то же время действительно важен вопрос, который неправильно ставится героем.

В жизни данного героя вопрос об «общей идее» встал при данных обстоятельствах; для других людей при иных обстоятельствах он ставится и решается совершенно иначе. Этот индивидуализирующий вывод автора «Скучной истории» прямо противоположен генерализирующим выводам автора «Смерти Ивана Ильича».

Естественно спросить: как при этом искусство Чехова решало задачи, которые относятся к самой природе искусства — обобщать, изображая реальное? создавать завершенное из принципиально не завершимого потока жизни? проводить границы, находить значимое в необозримой разнородности характеров, ситуаций, явлений? находить в индивидуальном всеобщий интерес?

Конечно, в корне неверно сводить «индивидуализирующий метод», о котором здесь идет речь, к отрицанию «общего» (общих категорий, общих закономерностей) или к равнодушному отношению к попыткам понять и осмыслить общие законы. Захарьин, подчеркивая, что главное в болезни — ее индивидуальные осложнения, предлагая индивидуализировать каждый случай, в итоге с огромным успехом воевал именно с болезнями. А творчество Чехова, как и творчество Толстого, стало одним из наиболее совершенных образцов решения вечных и общих задач искусства.

Утверждая «индивидуализацию», Чехов выступает прежде всего против конкретных проявлений генерализации. В медицине — против шаблона в

---

[19] Захарьин Г. А. Клинические лекции. М., 1889. Вып. 1. С. 10.

лечении, показывая, что чаще всего за этим скрывается либо равнодушие, либо незнание. В литературе, газетах, общественном мнении — против стереотипов, «общих мест», безапелляционных суждений, которые противоречат меняющейся и неоднозначной природе человека, против всего, что противоречит реальной сложности жизни. Особое неприятие у него вызывает «философия великих мира сего» — от гоголевских «писем к губернаторше» до толстовского Послесловия к «Крейцеровой сонате», — которая вступает в явное и кричащее противоречие с художественным изображением мира.

Кроме того — и это самое главное — формула «индивидуализации» у Чехова получает совершенно определенное позитивное наполнение.

По Захарьину, «индивидуализация» — это прежде всего учет осложнений, из-за которых каждый конкретный случай нельзя свести к болезням «вообще», трактуемым в учебниках. По Чехову, «индивидуализировать» значило не отменять «общее» как таковое, в частности, найденные предшествующей литературой закономерности и обобщения, а изучать те особенности конкретных людей и ситуаций, которые осложняли и углубляли это «общее».

Литературная позиция Чехова — это позиция непредубежденного наблюдателя и исследователя жизни, не связанного заведомо сковывающей его теорией, учением, верой. Руководствоваться тем, что видишь, а не тем, что завещано традицией или подсказывается авторитетами.

Чем объяснить столь резкое неприятие Чеховым знаменитого Послесловия к «Крейцеровой сонате»?

Не только толстовскими нападками на «ложную науку, называемую медициной». Не только тем, что «Толстой невежничает» в вопросах воздержания, целомудрия.

Не только малоубедительностью толстовского внушения: «Надо верить этому учению вполне, этому одному учению, перестать верить во все другие...» (27, 89). В знаменитом письме 1900 года по поводу финала «Воскресения» («Почему текст из евангелия, а не из корана? Надо сначала заставить уверовать в евангелие, в то, что именно оно истина, а потом уж решать все текстами» — П 9, 30) Чехов явно отвечал еще на Послесловие к «Крейцеровой сонате».

Более всего неприемлемым для Чехова было требование автора Послесловия отказаться от изучения жизни в пользу безоговорочного следования учению, вере; требование к человеку и художнику «перестать приглядываться и руководиться тем, что он видит по сторонам...» (27, 89).

Внутреннюю логику произведений Толстого конца 80-х годов организует притчевое начало: пример из жизни, подтверждающий то или иное положение правды всем открытой и давно известной, или пример движения от заблуждения к свету истины, или примеры того, как современная жизнь уклоняется от заповеди ясной и всем открытой.

Для произведений Чехова характерно начало исследовательское: не отвергая «общих истин», изучать, в какие соотношения с реальной, конкретной жизнью они вступают; сознание того, что в каждом конкретном случае «общее» получает иногда парадоксальные осложнения.

Это и есть различие между двумя художественными философиями, между генерализирующим и индивидуализирующим методами.

Чехов открыл новые пути в литературе, потому что поставил целью изучение осложнений и конкретного приложения тех общих выводов, к которым пришли его предшественники.

Речь идет, конечно, не о превосходстве одной разновидности реализма над другой. И высокохудожественный «примитив» сказок Щедрина, и смелая простота Толстого, как и чеховская «индивидуализация каждого отдельного случая», были поисками новых путей в литературе, нового художественного языка[20]. Л. Д. Опульская справедливо замечает, что в годы, когда «самая трезвая, самая строгая и суровая правда становилась законом искусства, с наибольшей художественной силой ее выразили в русской литературе именно поздний Толстой и Чехов»[21].

Чеховская полемика с позицией, занятой Толстым, по своей аргументации совершенно отличалась от мно-

---

[20] Nilsson N. A. Tolstoj—Čexov—Babel'. «Shortness» and «Syntax» in the Russian Short Story//Scando-Slavica. 1982. T. 28. P. 91—107.

[21] Опульская Л. Д. Эволюция реализма Л. Толстого//Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. С. 17.

гочисленных полемик с толстовством в 80—90-е годы. Но полемика, влияние — этими видами литературных связей соотношение Чехова и Толстого даже приблизительно не исчерпывается. Глядя из следующего века, отчетливо видишь: как ни различны были у этих современников теоретическое понимание и художественное воплощение правды в литературе, в итоге — не противоположность, а дополнение ими друг друга.

Давняя русская традиция правдоискания в литературе явилась миру в творчестве позднего Толстого и Чехова в двух различных проявлениях. Растворение отдельного человека в стихии единых целей и идеалов, проповедование начал объединяющих, стоическое, подвижническое сопротивление распаду связей, все набиравшему силу. И утверждение уникальности отдельного, ценности каждого, неповторимой сложности индивидуального, спор с претензиями на знание единой для всех нормы. Эти две философские и художественные концепции правды, находящиеся в не явном, но несомненно родстве, — как две ветви на едином стволе, два вклада в сокровищницу общечеловеческого.

Соотношение «простоты» и «сложности» в теоретических высказываниях и художественной практике Чехова не останется неизменным до конца его творческого пути. Его письма к Горькому, воспоминания Бунина, Куприна и другие свидетельства конца 90-х — начала 900-х годов покажут, что Чехов будет идти ко все большей простоте в стиле, в сюжетах. «...красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.» (П 8, 11—12). «Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все». «Море было большое»...[22]

Но и в «простых» историях последних лет, написанных «простыми» фразами, сохраняется в постановке вопросов, в раскрытии причин, в характеристиках и мотивировках та высочайшая сложность, которая вырабатывалась в 80-е годы, когда Чехов стал в русской литературе рядом с Толстым.

---

[22] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 531, 483.

„ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ“ У ЧЕХОВА

Использование «вечных образов», мифологических или литературных, в произведениях Чехова не имеет столь явно выраженного характера, как в произведениях его предшественников. Когда американский ученый Т. Виннер в своей монографии о прозе Чехова писал о сходстве героинь «Княгини» и «Попрыгуньи» с сиренами греческой мифологии — полудевами, полуптицами, об отголосках античного мифа в «Ариадне», а «Душечку» рассматривал как современную вариацию мифа об Эросе и Психее, это заставило К. И. Чуковского справедливо усомниться в том, действительно ли, например, история чеховских Ариадны, Лубкова и Шамохина имеет отношение к мифу об Ариадне, Тезее и Дионисии [1].

Однако найденный в русской литературе еще Пушкиным и Гоголем опыт типизации, порой мифологизации изображаемой действительности, неоднократно использовался Чеховым. Его привлекала возможность придать, через мифологические и литературные параллели, глубину и перспективу изображаемому. Рассказывая ту или иную современную историю, в то же время комментировать ее с точки зрения более широкой перспективы.

В некоторых из последних произведений Чехова сюжет, характеристики, описания, оставаясь в пределах

[1] См.: Чуковский К. О Чехове. М., 1967. С. 205.

поэтики реализма, приобретают такую смысловую и ассоциативную насыщенность, что читатель получает возможность соотнести «безымянный факт», эпизод из жизни частного человека, о котором пишет Чехов, с опытом человечества, закрепленным в фольклоре, мифологии, литературе. Во многом благодаря этому у Чехова «реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа»[2].

Так, поднимается до высот реалистического символа содержание «Архиерея», одного из самых совершенных творений Чехова. Добивается этого писатель на первый взгляд незаметным, но настойчиво повторяемым указанием на дни недели, в которые происходит действие рассказа.

Последняя, предсмертная неделя архиерея Петра приходится на страстную неделю, предшествующую пасхе, когда верующие вспоминают о последней неделе земной жизни Христа и совершают соответствующие службы. И Чехов показывает все «страсти» и мучения своего героя, невидимые миру. Не случайно он исподволь, но последовательно напоминает о датах, подчеркнуто точно обозначает дни: «вербное воскресенье», «во вторник после обедни», «в четверг он служил обедню в соборе, было омовение ног», «пора к страстям господним», «под утром, в субботу... преосвященный приказал долго жить», «а на другой день была пасха».

Для Чехова жизнь, смерть и воскресение Иисуса Христа — поэтический миф. Но такой отдаленный намек, в духе миросозерцания героя, позволяет ему решить важные художественные задачи. (Конечно, Чехов не делает прямолинейных сравнений: для его целей достаточно отдаленного, едва уловимого намека — символа.) Особый смысл приобретает одиночество Петра, преданного на муки грубой жизни; архиерея забыли, пример его жизни остался непонятым людьми, поглощенными мелочами и суетой. Относящиеся к единичному человеку, эти факты воспринимаются в более широком плане, так как находят некоторую параллель в общеизвестной мифологии.

Рассмотрим подробнее судьбу некоторых «вечных образов» в произведениях Чехова.

---

[2] Горький М. и Чехов А. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951. С. 28.

«Скучная история»: русский Фауст

Тема, которой посвящен этот раздел, может показаться малообоснованной. Во всяком случае, она до сих пор практически не изучалась. Ни в монументальном труде В. М. Жирмунского «Гёте в русской литературе», ни в новейшей специальной статье о «русских Фаустах»[3] Чехов и его герои не фигурируют. Сказывается давний исследовательский и читательский предрассудок, мешающий видеть в творчестве Чехова значительное философское содержание, а в его изображении быта — постановку традиционных для мировой литературы вопросов бытия.

Между тем многое тут настолько очевидно, что удивительно, как не привлекает внимание исследователей. Укажем пока на некоторые аспекты темы, еще ждущей обстоятельного изучения.

Так, многое соотносимо в исходной ситуации повести «Скучная история» с исходной ситуацией «Фауста», изложенной в первых четырех сценах первой части трагедии.

Ученый, достигший вершин своей науки, пользующийся всеобщим почетом и признательностью, окруженный учениками и последователями, разочарован в прожитой жизни. Ему кажется, что жизнь его обманула, что вся его прошлая деятельность не дала ему ответа на какие-то самые существенные вопросы. Он испытывает неудовлетворенность, бессилие перед действительностью, раздражен недалекостью и ограниченностью своих учеников и последователей, проводит бессонные ночи в размышлениях о ложности пройденного пути — и готов перечеркнуть все в прошлом.

Таков чеховский профессор Николай Степанович «такой-то», таков доктор Фауст в первых четырех сценах («Я жизнь отверг и смерти жду с тоской»).

Не только эта исходная ситуация напоминает в «Скучной истории» о гётевском «Фаусте».

Соотносимы пары: Фауст — его помощник Вагнер и Николай Степанович — прозектор Петр Игнатьевич.

---

[3] См.: Старосельская Н. Д. Русский Фауст//Вопросы философии. 1983. № 9.

И тут и там томление духа героя, его святое недовольство собой и наукой оттеняется самодовольством и уверенностью ученого сухаря, педанта, ограниченного в своей вере во всесилие схоластики («ничтожный червь сухой науки»).

Соотносимы и сцены со студентами: герой «Скучной истории» издевается над нерадивым студентом, Мефистофель в «Фаусте» — над чересчур ретивым и доверчивым.

Видное место в обоих произведениях занимают гамлетовские мотивы: с вопрошанием черепа в «Фаусте», с цитатами из шекспировской трагедии в «Скучной истории»[4].

Не являются ли эти и другие совпадения случайными, а сходство чисто внешним? Ведь из огромного содержания трагедии Гёте здесь лишь одна из ситуаций, хотя и исходная.

Нет, и вот почему. Чехов, очевидно, не раз глубоко задумывался над «Фаустом». Ему принадлежит такое суждение, вскользь оброненное в письме к Суворину: «По моему мнению, «Экклезиаст» подал мысль Гёте написать «Фауста» (П 3, 204). Здесь предложена чрезвычайно интересная и оригинальная точка зрения на литературные связи гётевской трагедии.

Известна полемика между Гёте и Байроном по поводу использования в прологе к «Фаусту» мотивов другой библейской книги, «Книги Иова» (в споре бога с дьяволом человек проходит через многие испытания и искушения)[5]. Фет в свое время выводил отдельные мотивы «Фауста», помимо «Книги Иова», также из мифа о Прометее[6].

У Чехова — не просто свое понимание литературных связей «Фауста». В указании на связь трагедии Гёте с «Книгой Екклезиаста» заключено и свое понимание смысла «Фауста», фаустовской ситуации. Наименьшее значение Чехов придает внешней событийной стороне —

---

[4] Из четырех, по крайней мере, упоминаний «Гамлета» в тексте чеховской повести в комментариях академического издания (7, 680) отмечается лишь одно.

[5] См.: Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1985. С. 146—147. В наши дни мысль о связи «Фауста» с «Книгой Иова» развивает С. С. Аверинцев. См.: История всемирной литературы. В 9-ти т. М., 1983. Т. 1. С. 291.

[6] См.: Фет А. А. Предисловие//Гёте И. В. Фауст. М., 1889. Ч. 2. С. V.

союзу, заключенному с сатаной, чудесным приключениям — тому, что Гёте, собственно, взял готовым из народной легенды о докторе Фаусте.

Очевидно, общее для Чехова заключено в исходных ситуациях «Фауста» и «Екклезиаста». Утомление, разочарование пройденными путями, в первую очередь «путями мудрости». Признание тщетой свершенных дел. Всеразъедающий скептицизм. Психологическая сторона этого состояния: «во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (1, 18). И одновременно — незатухающая работа мысли, поиски мирового смысла, ответа на вопрос: «Как лучше поступать сынам человека под небесами за считанные дни их жизни?»[7] «Книга Екклезиаста», одно из самых замечательных произведений мировой литературы, является, по определению современных исследователей, «памятником протеста против ортодоксальной «премудрости»[8].

Свое понимание той духовной драмы, которая отразилась в «Екклезиасте», Чехов дал в написанном им в конце 80-х годов монологе царя Соломона (традиционно считавшегося автором этой книги). Чеховский Соломон не может смотреть на жизнь просто, как смотрят все окружающие; для него жизнь не проста, а полна непостижимых загадок. Он не может «сладко плакать» и «улыбаться красоте», ибо бог дал ему еще «томящийся дух и не спящую, голодную мысль» (17, 194).

Но этой же соломоновской, фаустовской чертой, теми же бессонными ночами Чехов наделил и героя своей «Скучной истории». Фаусту нужно понять «всю мира внутреннюю связь», герою Чехова нужна «общая идея».

До сих пор не обращалось внимания на то, что приведенная выше фраза о происхождении замысла «Фауста» из «Екклезиаста» содержится в письме Чехова от 4 мая 1889 года, то есть высказана в самый разгар работы над «Скучной историей». В том же 1889 году в издательстве Маркса вышло новое, иллюстрированное издание «Фауста» в переводе Фета, а с Суво-

---

[7] Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 639.

[8] Аверинцев С. С. Древнееврейская литература//История всемирной литературы. Т. 1. С. 295.

риным Чехов мог говорить о переводе Н. Холодковского, опубликованном в суворинском издательстве в следующем, 1890, году. Это могло побудить Чехова именно в 1889 году вновь обратиться к трагедии Гёте, хорошо и давно ему знакомой.

Приведенные здесь аргументы свидетельствуют о том, что мысль о «Фаусте» присутствовала в творческом сознании Чехова в пору работы над «Скучной историей». Трагедия Гёте — один из литературных источников, соотносимых с чеховской повестью. Но еще важнее увидеть то переосмысление, которое фаустовская тема получает в творчестве Чехова. Эта тема в русской литературе XIX века получала разное звучание, варьировалась в тех или иных подсказанных ходом времени направлениях [9].

В сознании Чехова конца 80-х годов фаустовская тема соотносилась прежде всего с Л. Толстым, с той будоражившей современников позицией, которую занимал в это время Толстой-проповедник, пришедший к отрицанию, в ряду других его отрицаний, и всего своего предшествующего творчества.

Уже первые читатели «Скучной истории» отмечали ее соотнесенность с незадолго перед тем вышедшей «Смертью Ивана Ильича» Толстого (см. об этом: 7, 679). Действительно, в чеховском произведении слышится эхо «Смерти Ивана Ильича» — повести, герой которой лишь перед смертью понял тщету и бессмысленность прожитой жизни.

Чехов отнюдь не повторял толстовские выводы [10]; но в том, как изображен его Николай Степанович, отразилось чеховское осмысление драмы не только толстого героя, но и самого автора повести «Смерть Ивана Ильича» и трактата «В чем моя вера?». Чехов спорит с Толстым, который, как и герой «Скучной истории», в состоянии отчаяния и растерянности готов перечеркнуть всю свою прошлую замечательную деятельность. Чехов полемизирует с Толстым, который отри-

---

[9] См.: Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л., 1982; Эпштейн М. Фауст на берегу моря (Типологический анализ параллельных мотивов у Пушкина и Гёте)//Вопросы литературы. 1981. № 6. С. 89—110.

[10] См. нашу статью «Образ автора в «Скучной истории» А. П. Чехова» (Вопросы истории и теории литературы. Челябинск, 1966. Вып. 1. С. 81—82).

цает не только несправедливые общественные и экономические отношения, но и современную цивилизацию в целом, прежде всего современную науку. В этом смысле Толстой — один из реальных прототипов героя «Скучной истории».

Через два года, в повести «Дуэль», будет сказано о Лаевском, одном из тех многочисленных русских интеллигентов, которые из моды принимали толстовскую позу, эпигонски повторяли мысли Толстого: «Надо понимать, видите ли, что он когда-то, во времена оны, всей душой был предан цивилизации, служил ей, постиг ее насквозь, но она утомила, разочаровала, обманула его; он, видите ли, Фауст, второй Толстой» (7, 374). Конечно, здесь не случайно в одном ряду и в связи с явлением одного порядка упомянуты Фауст и Толстой.

Вопрос об отношении к науке и ее завоеваниям — один из существенных моментов чеховской полемики с Толстым. У Гёте Мефистофель ловит Фауста на его готовности отказаться от главного оружия человека — разума.

Лишь презирай свой ум да знанья светлый луч —
Все высшее, чем человек могуч...
Тогда ты мой, без дальних слов!
(Перевод Н. Холодковского)

Чеховский Фауст, Николай Степанович, не совершает этой ошибки. Он презирает лишь мишуру научных и общественных званий и регалий, узость и педантизм в науке, но не науку. «Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя» (7, 263), — говорит он. Не находя ответов на вопросы, нахлынувшие на него в последние месяцы жизни, он готов перечеркнуть все свое замечательное прошлое ученого. Но, виня себя, он не винит науку.

И еще раз в том же 1889 году, выступая против претенциозного противопоставления «жизни духа» естественным наукам, предпринятого французским писателем П. Бурже — автором романа «Ученик» и заодно Сувориным, Чехов опять сошлется на авторитет Гёте: «...в Гёте рядом с поэтом прекрасно уживался ес-

тественник. Воюют же не знания, не поэзия с анатомией, а заблужения, т. е. люди» (П 3, 216).

Если вернуться к «Скучной истории», то в своей повести Чехов дал глубокое истолкование комплекса причин — от общественных, исторических до сугубо медицинских, которые приводят человека к скепсису, разочарованию, отказу от пройденного пути, а самим заглавием своей повести — оценку этому явлению.

В чем смысл заглавия «Скучная история»?

Дав такое название, Чехов тут же подверг его ироническому автокомментарию. Посылая «Скучную историю» А. Н. Плещееву, он писал о своем «рассказе»: «Самое скучное в нем, как увидите, это длинные рассуждения, которых, к сожалению, нельзя выбросить, так как без них не может обойтись мой герой, пишущий записки» (П 3, 252). В ответе Плещеева, восторженно встретившего повесть, прозвучало редакторское сомнение как раз по поводу заглавия: «...зачем Вы назвали ее «Скучная история»? Назовите иначе. Зачем давать самому повод к дешевому остроумию прохвостов рецензентов?.. Толпа найдет повесть скучной — по причине отсутствия шаблонной фабулы и обилия рассуждений» (цит. по: П 3, 449). Тем не менее Чехов не согласился переменить заглавие на другое: «...те прохвосты, к-рые будут, по Вашему предсказанию, острить над «Скучной историей», так неостроумны, что бояться их нечего; если же кто сострит удачно, то я буду рад, что дал к тому повод» (П 3, 255).

В этом первом обмене мнениями по поводу странного заглавия был задет лишь один оттенок смысла, присутствующий в слове «скучный»: история скучная, то есть неинтересная, незанимательная. Ясно, что, считая необходимым сохранить, вопреки собственным и дружеским опасениям, такое название, Чехов вкладывал в него какой-то иной смысл.

Эпитет «скучная» имеет, очевидно, и другое значение: это определение состояния души главного героя, обозначение строя жизни, которой живут он и окружающие его люди. «Тоска существованья» («die Pein des engen Erdelebens») была знакома гётевскому Фаусту. В русской литературе уже был Фауст скучающий. «Мне скучно, бес...» — говорит герой пушкинской «Сцены из Фауста»; это байронически окрашенная скука от пресыщенности земными обольщениями, «ощущение

бессмысленности и напрасности всего конечного при том, что и бесконечное, вечное тоже недостижимо»[11].

В чеховскую эпоху скука стала болезнью целого поколения. «...Люди чрезвычайно изобретательны на удовольствия и развлечения, а между тем скучают. Скука — болезнь, неизвестная прежде...»[12] — писал в 1884 году К. Д. Кавелин, связывавший ее с идейным распутьем, на котором оказался «современный мыслящий человек». Кавелин не случайно упомянут чеховским героем в первом же абзаце его «записок» в ряду его «славных друзей». Человек того же поколения, что и чеховский профессор, один из видных шестидесятников, Кавелин в своих работах 80-х годов («Задачи этики», «Злобы дня») констатировал «полное отсутствие руководящих направлений, идей и мнений», «хаотическое состояние умов» в наступившую эпоху. «Все разбрелись по разным дорогам... Каждый изловчается посвоему, как умеет и может, утишать свои внутренние муки». Как выход Кавелин предлагал искать «одно общее направление», этические идеалы, которые могли бы стать «камертоном деятельности»[13]. Многое из этого вошло в духовный облик героя чеховской повести.

Раздумья над исканиями русской интеллигенции, над важными вопросами человеческого бытия отразились в «Скучной истории». Чехов предупреждал, что в мнениях, которые высказывает профессор, нельзя искать его, чеховских, мнений. Но читатель повести чувствовал подлинную заинтересованность автора в вопросах, которые герой, пусть ошибаясь и впадая в противоречия, пытается решить. Авторская позиция в «Скучной истории» включает оба момента: невозможность удовлетвориться всеми известными «общими идеями» и одновременно жажду жизни осмысленной и одухотворенной.

Итак, заглавие повести отражает и «скуку жизни» героя, и одну из характерных черт жизнеощущения того поколения, к которому он принадлежит. Но есть еще один смысловой аспект заглавия повести, и он подсказывается ее литературными связями.

История скучная, потому что то, что составляет

---

[11] Эпштейн М. Фауст на берегу моря. С. 97.
[12] Кавелин К. Д. Собр. соч. Спб., 1899. Т. 3. С. 951.
[13] Там же. С. 901—902, 953—954, 1073.

«томление сердца» Николая Степановича, его неудовлетворенность, признание им тщетой всех пройденных путей, в ином, грандиозном масштабе было пережито Толстым, а еще раньше — гётевским Фаустом, а еще несравненно раньше — героем и повествователем «Книги Екклезиаста». Говоря словами последнего, «...*это* было уже в веках, бывших прежде нас».

Герой Чехова погружен, если употребить выражение Мефистофеля, в «малый мир» — в свой быт, в свою эпоху. Авторская же мысль, отраженная в заглавии чеховской повести, соотносит его с «миром большим», с вечными исканиями человечества. В заглавии — как бы напоминание о тех исторических масштабах, которые придавали дополнительное глубокое измерение духовным исканиям его современников в конце 80-х годов XIX столетия.

На еще одной черте, объединяющей чеховского Фауста с его праобразом в трагедии Гёте, следует остановиться особо. Эта черта тем более важна, что она напрочь отсутствует у тех героев русской литературы, которых принято относить к числу «русских Фаустов», например у героев Достоевского.

Гётевский Фауст, которому знакомы «...безволье, и упадок, и вялость в мыслях, и разброд», не ищет забвения от своих духовных мук в религии. Он говорит Мефистофелю:

> Но я к загробной жизни равнодушен...
> Я сын земли. Отрады и кручины
> Испытываю я на ней единой...
> И до иного света нет мне дела.
>
> *(Перевод Б. Л. Пастернака)*

Таким же «сыном земли», равнодушным к обещаниям загробного воздаяния, предстает чеховский ученый. Он говорит, сплетая в своем монологе скрытые цитаты из Гёте и Шекспира: «Мне отлично известно, что проживу я еще не больше полугода; казалось бы, теперь меня должны бы больше всего занимать вопросы о загробных потемках и о тех видениях, которые посетят мой могильный сон. Но почему-то душа моя не хочет знать этих вопросов, хотя ум и сознает всю их важность» (7, 263).

Николай Степанович до конца сохраняет веру в науку — Фауст отвергает схоластическую науку во имя живой жизни, но оба они сосредоточены на земном.

«Бог живого человека», о котором говорит Николай Степанович, и фаустовский «бог, обитающий в груди моей», — совсем не то, что Бог в «Смерти Ивана Ильича», которого зовет и обретает перед смертью толстовский герой. Это метафоры личной «общей идеи», направляющей жизненные усилия данного человека, его устремления, надежды. Все радости и муки жизни Николая Степановича, как позднее — архиерея из одноименного рассказа, связаны всецело с этим, земным миром. В своем равнодушии к соблазнам религиозного утешения он повторяет Фауста.

Чеховские «записки старого человека», как отмечали уже первые рецензенты «Скучной истории», перекликаются с «Дневником старого врача», предсмертными записками знаменитого хирурга Н. И. Пирогова. Ученый-естествоиспытатель, приходящий в конце пути к раздумьям о коренных «вопросах жизни», Пирогов также послужил одним из предшественников чеховского героя. Но Чехов сознательно наделил своего ученого иным выбором, иным образом мыслей, чем те, к которым приходит его старший современник. Пирогов писал в своем дневнике: «Жизнь-матушка привела, наконец, к тихому пристанищу. Я сдался, но не вдруг, как многие неофиты, и не без борьбы, верующим. К сожалению, однако же, еще и до сих пор, на старости, ум разъедает по временам оплоты веры. Но я благодарю Бога за то, что, по крайней мере, успел понять себя и увидел, что мой ум может ужиться с искреннею верою. И я, исповедуя себя весьма часто, не могу не верить себе, что искренно верую в Христа Спасителя» [14].

Отнюдь не нашедшим умиротворение в религии, не завершившим искания и не пришедшим к «тихому пристанищу» изображен чеховский герой. Он не сдается в плен силе, враждебной науке. «Высшее проявление любви», которое Толстой видел в религии, чеховский Николай Степанович находит именно в науке.

Неверно представлять позицию Чехова как позицию воинствующего атеиста, как нет оснований и приписывать ему какую бы то ни было религиозность [15].

---

[14] Пирогов Н. И. Вопросы жизни. Дневник старого врача// Русская старина. 1884. Т. 43. С. 173.

[15] См. об этом раздел «Архиерей»: человек и его вера» в нашей книге «Проза Чехова: проблемы интерпретации» (с. 278—293).

В записной книжке Чехова есть запись, относящаяся к первой половине 90-х годов (до «Ариадны» и «Убийства») и перенесенная им в феврале 1897 года в свой дневник: «Между «есть бог» и «нет бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из двух этих крайностей, середина же между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» (17, 33—34).

Может быть, запись эта, как и многие другие, должна была войти в какое-либо произведение писателя, стать высказыванием какого-то персонажа. Гадать об этом трудно, но очевидно одно: это суждение есть тонкая и глубокая парафраза на тему из «Фауста» Гёте.

За вопросом Маргариты: «Ты в бога веришь ли?» — следует диалог:

Фауст.
О милая, не трогай
Таких вопросов. Кто из нас дерзнет
Ответить, не смутясь: «Я верю в бога»?
А отповедь схоласта и попа
На этот счет так искренне глупа,
Что кажется насмешкою убогой.
Маргарита.
Так ты не веришь, значит?
Фауст.
Не коверкай
Речей моих, о свет моих очей!
Кто на поверку,
Разум чей
Сказать осмелится: «Я верю»?
Чье существо высокомерно скажет: «Я не верю»?
(Перевод Б. Л. Пастернака)

Говоря об «истинном мудреце», не берущемся категорически решать вопросы, на которые знает безусловные ответы лишь схоластика или наивность, Чехов несомнению имел в виду Фауста и его создателя[16].

Запись Чехова полемична и по отношению к творчеству его ближайших предшественников. Если герои романов Достоевского ставят в центр своих идейных схваток вопросы «есть бог» или «нет бога», герой чеховского «Письма» считает этот вопрос слишком «спе-

---

[16] Последние слова Фауста приводил Тургенев в своем письме к Герцену от 28 апреля 1862 г., поясняя: «...в отношении к богу я придерживаюсь мнения Фауста» (П 4, 383).

циальным», не подлежащим решению в искусстве (7, 515). «Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. [...] Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» (П 2, 280), — писал Чехов, считавший главным в искусстве правильную постановку вопросов.

Как и Гёте, Чехов видел важную задачу художественного творчества в том, чтобы изображать богатство мира, «существованья полноту» — и несовершенства условных понятий, представлений, при помощи которых человек пытается ориентироваться в этом мире.

Нет подходящих соответствий
И нет достаточных имен —

эта фаустовская оценка существующих представлений о мире, в том числе представлений религиозных, находит много подтверждений в чеховских произведениях.

«Скучная история» — наиболее развернутый, но далеко не единственный отклик в творчестве Чехова на образы и идеи трагедии Гёте. В таких произведениях, предшествовавших этой повести, как «Пари», «На пути» [17], «Огни», уже затрагивались отдельные мотивы фаустовской ситуации. Отголоски «Фауста» прослеживаются потом в целом ряде произведений Чехова: в «Черном монахе» [18] и «Чайке», в «Моей жизни» и «Архиерее»... Всю жизнь Чехов-писатель оставался под обаянием великого произведения Гёте.

О том состоянии человеческого духа, которое воплощено в образе Фауста, говорится в «Прологе на небе» в начале гётевской трагедии:

---

[17] «Современным русским Фаустом» иронически назвал критик героя этого рассказа (Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта//Северный вестник. 1888. № 9. С. 89).

[18] Т. Виннер интересно анализирует «Черного монаха», сопоставляя его с «Фаустом» (Winner Th. Chekhov and His Prose. New York, 1966. P. 113—119). Ср. нашу статью: Чехов и мифология нового времени//Филологические науки. 1976. № 5. С. 73.

Бог.
Знай: чистая душа в своем исканье смутном
Сознаньем истины полна!
Мефистофель.
Сознаньем слабым и минутным!
(Перевод Н. Холодковского)

В этой же фаустовской ситуации — никто не знает настоящей правды, но стремление к ней неотъемлемо от человека — пребывают многие герои Чехова — люди «в поисках за правдой» (7, 455).

Гёте писал по поводу своего произведения: «...оно запечатлело определенный период развития человеческого духа, в его мучениях и тревогах, во всем, что ненавистно ему и что желанно»[19]. То же с полным правом можно сказать о творчестве Чехова, запечатлевшего «определенный период развития человеческого духа» в России, в эпоху, получившую название эпохи «мысли и разума». Духовные искания своего современника Чехов ставил в ряд духовных исканий человечества.

«Дама с собачкой»: чеховские Дон Жуаны

Сложный сплав жизненных впечатлений и литературных источников в творческой истории «Дамы с собачкой».

Ольга Леонардовна Книппер 28 января 1900 года писала Чехову: «...прочла «Даму с собачкой» и призадумалась...»[20]. Большинство биографов связывают рассказ с событиями и настроениями лета предшествующего, 1899, года, когда Чехов увлекся ведущей актрисой Московского Художественного театра, своей будущей женой.

Английская исследовательница В. Л. Смит говорит в своей книге «Антон Чехов и дама с собачкой»: «Чехов писал «Даму с собачкой» вскоре после встреч с Ольгой в Ялте. К тому времени он знал, что значит

[19] Гёте И. В. Собр. соч. В 10-ти т. Т. 10. С. 88.
[20] Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. М., 1934. Т. 1. С. 123.

полюбить... Когда, вернувшись в Москву, Гуров думает об Анне, он поэтизирует ее, грезит о ней наяву, мысли о ней преследуют его. Так же, возможно, мысли Чехова были сосредоточены на Ольге Книппер, когда она была в Москве, а он вспоминал их встречи в Ялте и поездку вдвоем через Коккозскую долину» [21].

Р. Хингли в биографической книге «Новая жизнь Антона Чехова» уточняет: «Не стремясь к воспроизведению ситуации, только что возникшей в его собственной жизни, и, конечно же, не придавая своих черт Гурову и черт Книппер Анне Сергеевне, Чехов все-таки пропитал этот шедевр, трогательно рисующий насильственную разлуку двух вымышленных любовников, своим собственным томлением. Сюда относится и тоска по некогда бранимой Москве, которую он начал испытывать, будучи вынужден зимовать на юге» [22].

О том, что «в рассказе нетрудно уловить отголоски личных, интимных переживаний Чехова», пишет Г. П. Бердников, также имея в виду историю последней любви писателя [23].

Но корни рассказа, как увидим, уходят в прошлое — более раннее, а может быть, совсем далекое. Ведь, как каждое замечательное творение литературы, «Дама с собачкой» имеет не только ближайшие — биографические, житейские, но и менее явные, требующие специальных разысканий литературные связи, корни, источники.

До сих пор о литературных связях этого чеховского шедевра писалось немного. Как правило, эти связи отыскивались в произведениях, трактующих тему супружеской измены, «беззаконной» любви.

Известна полемика между Б. С. Мейлахом и Н. И. Пруцковым о соотношении «Дамы с собачкой» и романа Л. Толстого «Анна Каренина». Б. Мейлах, находя у Толстого и Чехова два решения одной и той же темы, различие видел в том, что герои Толстого —

---

[21] Smith V. L. Anton Chekhov and the Lady with the Dog. London, 1973. P. 215.

[22] Hingley R. A. New Life of Anton Chekhow. New York, 1976. P. 260.

[23] См.: Бердников Г. П. «Дама с собачкой» А. П. Чехова. Л., 1976. С. 35—36. К иной биографической основе — взаимоотношениям Чехова с Л. А. Авиловой — возводит сюжет «Дамы с собачкой» И. А. Гофф (см.: Гофф И. Двух голосов перекличка// Новый мир. 1981. № 8. С. 168—170).

представители великосветской среды, вызовом которой является их любовь; конфликт же чеховского рассказа «развернут в обстановке обыденной жизни», отчего «он в большей степени приобрел характер повседневного явления»[24]. Н. И. Пруцков резонно замечал, что рассказ Чехова не имеет ничего общего с толстовским пониманием любви как силы, разрушающей личность; в отличие от романа Толстого в рассказе Чехова любовь не разделяет, а соединяет. «Трагическое в романе Толстого — в самом характере любви Анны и Вронского, трагическое у Чехова порождено осознанием тяготы жизни»[25]. Поэтому, считает исследователь, в «Даме с собачкой» не продолжение темы Толстого, а отталкивание от нее, связь не по преемственности, а по контрасту. Об отличии «чеховской трактовки традиционной темы адюльтера», о «контрастных параллелях» с толстовской «Анной Карениной» писал Т. Виннер[26].

Э. Симмонс в своей биографии Чехова пишет о «мопассановском привкусе» в этом рассказе[27], а С. Карлинский сравнивает героиню «Дамы с собачкой», попавшую в капкан несчастливого замужества, с Татьяной из романа Пушкина «Евгений Онегин» и толстовской Анной Карениной[28].

Все это — параллели к теме тайной любви и супружеской измены в рассказе. Но есть сопоставления и со специфическим жанром «курортного романа». А. М. Турков назвал в качестве возможной предшественницы «Дамы с собачкой» повесть писательницы Л. И. Веселитской (Микулич) «Мимочка на водах» (1891)[29]. При таком понимании специфики чеховского рассказа не меньше оснований считать его предшественником и «Роман в Кисловодске» (1886) В. Буренина. Это произведение, не раз переиздававшееся при жизни Чехова, является словно натуралистическим негативом по отношению к первым главам «Дамы с собачкой».

---

[24] Мейлах Б. С. Вопросы литературы и эстетики. Л., 1958. С. 487.

[25] Пруцков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. Л., 1974. С. 189.

[26] Winner Th. Chekhov and His Prose. P. 216—225.

[27] Simmons E. J. Chekhov. A Biography. Chicago, 1970. P. 489.

[28] Anton Chekhov's Life and Thought. P. 323.

[29] См.: Турков А. М. А. П. Чехов и его время. М., 1980. С. 310—311.

Как видим, и здесь те или иные литературные параллели зависят от той или иной интерпретации произведения. В названных параллелях немало интересного, но при этом упускается из виду один важный смысловой момент «Дамы с собачкой», а именно: вопреки заглавию рассказа центральное место в нем занимает не Анна Сергеевна, а Гуров.

История, рассказанная в «Даме с собачкой», — это не просто история тайной любви и супружеской неверности. Главное событие рассказа — перемена, которая под влиянием этой любви происходит. На протяжении всего рассказа господствует точка зрения Гурова, его глазами смотрит читатель, в нем прежде всего происходит перемена.

Некоторые литературные параллели могут показать, как Чехов шел к углублению этой темы, по-новому осветить чеховского героя. Две такие параллели рассматриваются далее.

Часто бывало, что в своих поздних произведениях Чехов возвращался к сюжетам, которые раньше вошли в его творческое сознание. Так произошло и с рассказом «Огни» (1888), точнее, с историей Ананьева и Кисочки из этого рассказа. Отдельными мотивами этой вставной истории Чехов воспользовался, создавая «Даму с собачкой».

В самом деле, в чем сюжет этой вставной новеллы из «Огней»? Столичный инженер, находясь проездом в южном приморском городе, сходится со скромной провинциалкой. Мотивы у каждого из участников «мимолетного романа» разные. Ананьев вступает в связь от нечего делать («Хорошо бы теперь от скуки дня на два сойтись с какой-нибудь женщиной!» — 7, 115). Кисочку гнетет тоска провинциальной жизни, сознание уходящей молодости, она не любит своего мужа. Этот муж, показанный мельком, — создание непривлекательное, бездуховное. То, что герою поначалу кажется мимолетным приключением, легкой и потому пикантной победой, затем вырастает для него в проблему. Нечто властное гонит его назад, к той, встреча с кем казалась уже перевернутой и забытой страницей, а оказалась единственной настоящей любовью.

Это — остов, костяк вставной истории из «Огней». Но те же события происходят и с героями «Дамы с со-

бачкой» в первых главах рассказа. Удивительно перекликаются не только сюжеты, но и отдельные детали обоих романов.

«Итак, я сидел в беседке и наблюдал барышень», — начинает герой «Огней» и, как и Гуров, видит приближающуюся блондинку. Оценивая опытным взглядом внешность незнакомки, Ананьев отмечает про себя, что она «уже не барышня и принадлежит к разряду порядочных», что «она, по-видимому, устала, скучала...» (7, 116, 117). Ср. в «Даме с собачкой»: Гуров, глядя на даму в берете, решает, что «она из порядочного общества, замужем, в Ялте в первый раз и одна, что ей скучно здесь...» (10, 129).

Много общего в циничных суждениях двух героев о женщинах вообще. Ананьев: «Я тогда уже был специалистом по части романов и умел верно взвешивать свои шансы на успех или неуспех...» На него, между прочим, «неприятно действовало то», что некоторые женщины «такой, в сущности, пустяк, как любовь к мужчине, возводят на степень счастья, страдания, жизненного переворота» (7, 120, 132). И у Гурова за плечами «опыт многократный», и ему неприятны женщины, которые любили «с таким выражением, как будто то была не любовь, не страсть, а что-то более значительное» (10, 129, 131).

Исповеди двух героинь Чехова также во многом совпадают. Их гнетет провинциальная скука, пошлость. Кисочка: «...такая скука, что просто смерть... У нас интеллигентным девушкам и женщинам решительно некуда деваться... Надо выходить замуж... А за кого прикажете? [...] станет ей невыносима жизнь, она и бежит от мужа. И осуждать нельзя! [...] нехорошо здесь живется, очень нехорошо! И в девушках душно, и замужем душно» (7, 119, 121, 122). Анна Сергеевна (в журнальном варианте рассказа) тоже жалуется на провинциальную пошлость (10, 263) и говорит: «Хотелось пожить! Пожить и пожить...» (10, 132). «Пойми же, и мне жить хочется... — так говорила и Кисочка. — Хоть бы одну минуточку пожить в радости, как люди живут!» (7, 126, 129).

И отношение к нелюбимым мужьям у обеих героинь выражается одинаково: каждая не может вспомнить, где ее муж служит («не то в банке, не то в страховом обществе» у Кисочки, «в губернском правлении

или в губернской земской управе» у Анны Сергеевны). «Фамилия у него была какая-то мудреная...» — это о муже Кисочки, греке; мудреную фамилию по мужу-немцу носит и Анна Сергеевна.

«Дожила до такого срама, что при чужом человеке ухожу ночью от мужа, как какая-нибудь беспутная...»— кается Кисочка, и ей вторит покаяние Анны Сергеевны: «И вот я стала пошлой, дрянной женщиной, которую всякий может презирать».

«Ставши моей любовницей, Кисочка взглянула на дело иначе, чем я... То, что для меня составляло обыкновенный любовный экспромт, для нее было целым переворотом в жизни» (7, 131). И в истории Гурова с дамой с собачкой существенно различен взгляд каждого из них на происшедшее.

Важно, что в обоих рассказах фоном начинающихся историй служит море. «Далеко внизу [...] тихо и сердито ворчало море», — говорится в «Огнях». Под «ровный, однообразный шум моря» герой, забыв обо всем, мыслит возвышенно, ему кажется, что он один «во всей вселенной», думает о «смерти, загробных потемках...» (7, 125, 126). И в «Даме с собачкой» «однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас» (10, 133). «Огни» были одним из первых произведений Чехова, в которых рассказанная история соотнесена с вечностью, далью, общечеловеческой нравственностью. И в том же ряду, начатом «Огнями», стоит рассказ «Дама с собачкой», к герою которого «в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба» приходят мысли «о высших целях бытия», о «человеческом достоинстве». Но способностью «комбинировать свои высокие мысли с самой низменной прозой», в которой признается Ананьев, в полной мере обладает и Гуров.

Прощаясь с возлюбленными, оба героя испытывают сходные чувства. «Мне было досадно на себя, что я сглупил и связался с женщиной, которую поневоле придется обмануть... Была минута, когда мне вдруг стало невыносимо жаль, что она так беззаветно верит мне... Что-то беспокоило меня» (7, 132, 133) — это Ананьев. О Гурове: «Он был растроган, грустен и испытывал легкое раскаяние [...] Все время она называла его добрым, необыкновенным, возвышенным; очевид-

но, он казался ей не тем, чем был на самом деле, значит невольно обманывал ее...» (10, 135).

И потом, хотя и в разные сроки, «непонятное беспокойство» овладеет обоими героями и заставит их вернуться к покинутым женщинам.

Сходство между двумя произведениями, таким образом, весьма значительно, вплоть до текстуальных совпадений, — и можно предположить, как оно возникло.

«Даму с собачкой» Чехов написал в сентябре — октябре 1899 года, после довольно значительного перерыва в работе (ближайший до этого рассказ «Новая дача» написан в декабре 1898 г.). В месяцы между «Новой дачей» и «Дамой с собачкой» Чехов был занят отбором материала для собрания сочинений. В эти-то месяцы, просматривая свои прежние произведения, Чехов, несомненно, перечитал и рассказ «Огни». Перечитал — и решил, не включая рассказ в собрание сочинений, обработать сюжет его центральной части.

Зачем? Разумеется, разница между историями Кисочки и дамы с собачкой так же велика, как между едва обтесанной заготовкой и шкатулкой ажурной работы. И возможно, именно желание зрелого мастера довести до уровня шедевра свою давнюю вещь и руководило в 1899 году Чеховым, вступившим в состязание с самим собой. Проявился известный многим писателям «феномен отталкивания художника от самого себя» [30].

Кстати, это был не единственный случай. Решив в том же 1899 году дать для «Пушкинского сборника» свой старый рассказ «В лесу (Рассказ ямщика)» [31], Чехов писал П. П. Гнедичу: «Когда-то, в доисторические времена, я поместил в «Петербургской газете» остов, или конспект, рассказа. Я мог бы теперь воспользоваться этим остовом, украсить его узорами до неузнаваемости и прислать для сборника. Я употребил бы все усилия, чтобы сделать этот рассказ мало похожим на остов» (П 8, 92).

Вот таким же «остовом», или «конспектом», украшенным затем «узорами до неузнаваемости», и могла

---

[30] Каверин В. А. Чувство пути//Вопросы литературы. 1982. № 11. С. 92.

[31] В новом варианте он стал называться «Происшествие (Рассказ ямщика)».

стать для «Дамы с собачкой» история Кисочки из «Огней». В «Даме с собачкой» достигнута та степень совершенства, которая позволяет предположить, что рассказ был создан отнюдь не за месяц. За чеховским шедевром стоят, может быть, годы раздумий и писания.

У Чехова мог быть, однако, и особый повод для коренной переделки «Огней». Давно известно, что рассказ этот был написан по свежим следам поездки 27-летнего Чехова в Таганрог в 1887 году и в нем немало таганрогских реалий. Но в недавно опубликованных воспоминаниях соученика Чехова по гимназии П. П. Филевского читаем прямо об автобиографической основе «Огней»: «Огни» Чехов *про себя* написал. Кисочка — это Борисенко, писаная красавица. За ней все гимназисты волочились. Чехов был знаком с Борисенко. Она польстилась на богатство грубого Кастуро, маклера по хлебной части, и вышла за него замуж...» [32]

Загадку исключения Чеховым «Огней» из собрания сочинений до сих пор нельзя считать объясненной. Чехов был недоволен повестью («Вздумал пофилософствовать, а вышел канифоль с уксусом...»; «Скучна она, как статистика Сольвычегодского уезда» — П2, 249, 257), но и о других своих вещах, в том числе об общепризнанных шедеврах, он отзывался порой не менее пренебрежительно. На основе этой чеховской самокритики строить суждения, разумеется, нельзя.

Если сказанное выше верно, то от включения «Огней» в собрание сочинений Чехов отказался по тем же соображениям, что и от включения туда своего рассказа «У знакомых» (1898). И в том рассказе легко могут быть угаданы реальные люди и места (семейство Киселевых, Бабкино). Не включая «У знакомых» в собрание сочинений, многие его мотивы в переработанном виде Чехов использовал затем при создании пьес «Три сестры» и «Вишневый сад» (см. 10, 361).

О «Даме с собачкой», как и об «Архиерее», Чехов мог бы сказать, что рассказ написан на сюжет, который сидел в голове у него более десяти лет.

Взятый из раннего рассказа «остов, или конспект», Чехов заново переосмыслил и продолжил. Ведь в исто-

---

[32] Балабанович Е. Современники вспоминают...//Вопросы литературы. 1980. № 1. С. 133.

рии Ананьева и Кисочки возвращение героя к любимой и есть развязка, причем счастливая («это не случай, а целый роман с завязкой и развязкой», — говорил Ананьев). В «Даме с собачкой» возвращение героя — лишь начало главных сложностей, которые ждут возлюбленных. Об этом говорит последняя фраза рассказа: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» (10, 143).

Развязки нет, будущее полно вопросов и поисков. «Все традиционные правила повествования нарушены в этом удивительно коротком рассказе длиною в 20 страниц. Нет «проблемы», нет правил развития сюжета, нет завершения в конце. И это один из самых великих рассказов, которые когда-либо были написаны» [33].

Так Гуров оказывается связанным с давним героем писателя, образ которого создавался на автобиографическом материале. А образ Анны Сергеевны, дамы с собачкой, вызван к жизни сплавом давних воспоминаний и чувств, нахлынувших летом 1899 года. Литературная параллель позволяет заглянуть в биографию образов, проясняет творческую историю «Дамы с собачкой».

Но возможен и иной, более общий взгляд на предысторию образа Гурова, установление связей не генетических, а типологических. Заслуживает осмысления связь чеховского героя с одним из вечных типов мировой литературы — Дон Жуаном.

«Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре — и ему нескучно, а приедет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!» Подумаешь, что он из Гренады приехал» (10, 130). Как будто в самом рассказе, в этих словах Гурова устанавливается степень соответствия, точнее, полного несоответствия между историей из жизни в общем-то обыкновенных россиян и пламенными страстями ярких личностей, обитателей знойной Испании. Но противопоставление, намеченное здесь, обманчиво, не абсолютно.

Когда один из спутников литературной молодости

[33] Nabokov V. On Chekhov//The Atlantic. 1981. N 8. P. 23.

Чехова А. Н. Маслов (Бежецкий) написал в 1888 году пьесу о Дон Жуане «Севильский обольститель» и просил помочь поставить ее в театре Корша, Чехов ответил ему: ««Севильский обольститель» написан стихами, требует специальных декораций и костюмов и, во всяком случае, не 2—3 репетиций, а больше; поэтому Коршу он не ко двору. [...] Вы напишите легкую комедию в 3—4 актах из жизни интеллигентных людей среднего полета» (П 3, 30).

Опять это противопоставление! О жизни таких вот «интеллигентных людей среднего полета» и писал в большинстве своих произведений сам Чехов. Таков и Гуров.

Он несомненно обладает некоторыми чертами Дон Жуана: «...без «низшей расы» он не мог бы прожить и двух дней [...] В его наружности, в характере, во всей его натуре было что-то привлекательное, неуловимое, что располагало к нему женщин, манило их; он знал об этом, и самого его тоже какая-то сила влекла к ним» (10, 129).

И «опыт многократный» Гурова, и его частые измены, и искание все новых приключений, и сортировка женщин в донжуанском списке, и черты, общие у него с женщинами, — во всем этом немало от того, что издавна связывается с Дон Жуаном: смешение любви и обмана, завоевательная жадность, психологическое любопытство... «Он прежде всего не влюбленный, а соблазнитель, издевающийся обольститель, обманщик»[34]. И к новым победам Гуров идет, как говорил о себе пушкинский Дон Гуан, «без предуготовленья, импровизатором любовной песни».

Но в то же время как далеки от общепринятого романтического Дон Жуана такие приметы Гурова: филолог, служащий в банке, играющий в карты в докторском клубе, прочитывающий по три газеты в день и съедающий целую порцию селянки на сковородке!

Что ж, русской литературе XIX века было не привыкать к смиренному и самоироничному признанию того, что русские дон кихоты, демоны, фаусты, дон жуаны, бесы воплощаются в облике, далеком от импозантности, пародийном по отношению к их классическим легендарным атрибутам. Для них выработались фор-

---

[34] Бальмонт К. Д. Горные вершины. М., 1904. Кн. 1. С. 202.

мулы: «мелкий бес», «Гамлет Щигровского уезда», «леди Макбет Мценского уезда» и такая — пушкинская — формула: «второклассный Дон Жуан».

Хотя Чехов замечал по другому поводу А. И. Сумбатову (Южину); «...видеть после красивых шекспировских злодеев эту мелкую грошовую сволочь, которую я изображаю, — совсем не вкусно» (П 3, 302), только о ней он и продолжал неизменно писать. Ибо показать «кашу, какую представляет из себя обыденная жизнь», проникнуть в «путаницу всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения» (10, 82), Чехов считал наиболее трудной и интересной творческой задачей. «Про Сократа легче писать, чем про барышню и кухарку» (П 5, 258).

Образы героев, соотносимых с типом Дон Жуана, появились у Чехова почти с самого начала. Платонов, герой юношеской пьесы, — русский уездный Дон Жуан, причем Дон Жуан поневоле. Не случайно, очевидно, эта пьеса в английском переводе названа «Русский Дон Жуан», не случайно привлекла она внимание первого блистательного исполнителя роли Платонова Жана Вилара, классического Дон Жуана на французской сцене.

Следующий в этом ряду — герой романа «Драма на охоте» (1884) Камышев, в котором первый биограф Чехова А. Измайлов видел «уездного Дон Жуана не из исключительных избранных натур»[35]. Далее — Панауров в «Трех годах», Дорн в «Чайке» — герои второго плана. Мельком упомянуты в «Огнях» донжуанские набеги в соседнюю Вуколовку студента Штенберга, собеседника Ананьева. Словом, почти повсеместно здесь имя Дон Жуана встречается в бытовом, нарицательном употреблении.

И лишь герой «Дамы с собачкой» Гуров может быть поставлен в ряд с философским, вечным образом Дон Жуана и рассматриваться как чеховский вариант этого образа.

Из длинного ряда известных трактовок этого вечного образа Чехову, очевидно, ближе всего пушкинский Дон Гуан, герой «Каменного гостя» — Дон Жуан полюбивший, нашедший в любви счастье.

---

[35] Измайлов А. Чехов. Биографический набросок. Спб., 1916. С. 187.

Те мелкие совпадения, что у героя «Дамы с собачкой», та же монограмма, что и у героя «Каменного гостя» (Дмитрий Гуров — Дон Гуан), и героинь двух произведений зовут одинаково, и даже то, что рассказ Чехова написан в юбилейном 1899 году, когда праздновалось столетие со дня рождения Пушкина, — все это, разумеется, еще не может приниматься как серьезные доказательства. К тексту пушкинской трагедии или к ее постановке в театре Чехов мог не обращаться специально, обдумывая свой рассказ.

Главное здесь то, что оба произведения несут в себе черты сходства замысла, ситуации — и это является отпечатком тех сходных жизненных обстоятельств, в которых находились их создатели. «Каменный гость» и «Дама с собачкой» написаны Пушкиным и Чеховым, когда они полюбили. И Пушкин осенью 1830 года, и Чехов осенью 1899 года знали, что ими сделан окончательный выбор, оба испытывали счастье — и в то же время были насильственно разлучены с любимыми: Пушкин в карантине в Болдине, Чехов на своем «Чертовом острове» в Ялте.

Анна Ахматова прочла «Каменного гостя» как самопризнание Пушкина. Она показала в своих статьях, что сюжет этой маленькой трагедии определился «собственным лирическим переживанием Пушкина, неразрывно связанным с его жизненным опытом» [36]. Не сводя к автобиографизму, поэтесса почувствовала сильное «лирическое начало этой трагедии», установила отразившиеся в ней «комплексы Пушкина» накануне его женитьбы на Гончаровой: «боязнь счастья, т. е. потери его (т. е. неслыханного жизнелюбия), и загробной ревности=загробной верности...» [37]

И в «Даме с собачкой» мы чувствуем сильное лирическое начало. Но здесь, в произведении, созданном на материале из обыденной жизни, очень важно увидеть черты общечеловеческие, чеховский отклик на вечные вопросы.

Что нового вносит Чехов в концепцию этого вечного образа? Первое и главное: у всех предшественников Чехова Дон Жуан всегда идет к гибели, смерти, концу

---

[36] Ахматова А. А. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977. С. 108.

[37] Там же. С. 169.

(у Пушкина это возмездие, потеря найденного счастья). В начале романа с дамой с собачкой Гурову казалось, что и в этот раз все скоро кончится, как кончалось при прежних «похождениях или приключениях». В финале же рассказа «самым трудным и сложным» оказывается то, что «до конца еще далеко-далеко». Любовь в повседневности, в обыденности — вот самая трудная проблема для Чехова.

Пушкинские ассоциации в обрисовке главного героя «Дамы с собачкой» дополняются гоголевскими штрихами в изображении фона, быта, среды действия.

В отличие от «Анны Карениной» окружающее общество в «Даме с собачкой» по отношению к «беззаконной» любви отнюдь не агрессивно — скорее, вполне к ней равнодушно. В ответ на попытку поделиться переполняющими его чувствами Гуров слышит знаменитую реплику об «осетрине с душком». Вряд ли случайно этот перебив перекликается с иронически построенной фразой из гоголевских «Мертвых душ»: «Чичиков никогда не чувствовал себя в таком веселом расположении, воображал себя уже настоящим херсонским помещиком, говорил об разных улучшениях: о трехпольном хозяйстве, о счастии и блаженстве двух душ и стал читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте, на которое тот хлопал только глазами, сидя в креслах, ибо после осетра чувствовал большой позыв ко сну» (гл. VII).

Контраст между утробным, низменным, и духовным, возвышенным, нередко в произведениях русских писателей (у Салтыкова-Щедрина, у Некрасова в «Современниках») достигается через упоминание именно рыбного блюда — осетрины ли, севрюжины ли с хреном. Прием этот дойдет до романа Булгакова, но родоначальник его — Гоголь.

Объект иронии Гоголя здесь — не Собакевич, который перед тем «пристроился к осетру» и «доехал его всего»: Собакевич ведет себя в полном соответствии со своей ранее обозначенной сущностью. И в чеховском рассказе чиновник, партнер Гурова по клубу, изображен нейтрально: он просто продолжает начатый «давеча» Гуровым же разговор. В обоих случаях героям, испытывающим подъем духа, контрастно противопоставлены герои, поглощенные в этот момент перевари-

нием осетрины, как иронические напоминания о жизни, их окружающей и угрожающей им самой обыденностью своих проявлений.

Чичиков вовремя спохватывался, что «начал уже слишком развязываться». Гуров же, услышав возмутившую его реплику, разражается внутренним монологом о «куцей, бескрылой жизни». Жизнь, которую «под покровом тайны» ведет Гуров, совсем не то, что тайные плутни Чичикова, и искренность негодования чеховского героя не подвергается сомнению. Но отчетлива ирония по отношению к его желанию встретить немедленное сочувствие, получить адекватный ответ на свой порыв. Это не столько насмешка автора, сколько ирония самой жизни.

Такая ирония в чеховских произведениях проявляется нередко. Так же безуспешно пытался разделить с кем-нибудь свою тоску Иона Потапов, найти ответ на свое чувство Ионыч. Основной предшественник Чехова в изображении иронии жизни по отношению к мечтам, исповедям, декларациям героев — Гоголь. Особенно заметно это проявится в чеховской драматургии.

Еще одна подробность в «Даме с собачкой» — губернаторская дочь в театральной ложе как непременная принадлежность провинциального общества — также хранит отдаленную связь с «Мертвыми душами», где «губернаторская дочка» фигурировала в разговоре двух дам.

Разумеется, обе подробности могли прийти в чеховский рассказ «из жизни». Но они получают дополнительные оттенки смысла, так как уже встречались в предшествующей литературе. Обе звучат скрытыми цитатами и усиливают ощущение косности мира, в котором возникает новое в жизни героев, «эта их любовь». У Гурова обостряется неприятие того, что происходит всегда. Свежесть его чувства контрастирует все с той же вечной осетриной, только уже «с душком», а новизна его переживаний в театре города С. разыгрывается на все том же фоне с неизменной губернаторской дочкой.

Приведенные примеры показывают, сколь специфично использование вечных образов у Чехова. Эхо мифа придает новую глубину произведению, позволяет осознать его в ироническом или, наоборот, в патетическом плане. Но чаще всего мифологические и литера-

турные праобразы Чеховым переиначиваются, снижаются, обытовляются. Наконец, никогда произведение Чехова не сводится целиком к вариации того или иного вечного образа. Если отражения раздумий Чехова над концепцией гётевского «Фауста» заметны и в «Скучной истории», и в соотносимых с ней текстах, то в «Даме с собачкой» следы литературных связей спрятаны глубже, «книжное» не только не заслоняет «жизненного», но требует усилий, чтобы быть обнаруженным.

* * *

На материале некоторых произведений чеховской прозы мы видели, сколь сложны и разнообразны ее литературные связи. Связи с современниками-восьмидесятниками — и с вечными, великими спутниками. С предшественниками в русской литературе и в литературе мировой. Внутренние связи между отдельными произведениями самого писателя. Связи генетические, сознательно обнаруживаемые автором, и типологические, не обязательно входившие в авторский расчет. Связи на уровне отдельной цитаты, мотива, ситуации — и связи произведения в целом. Связи одного произведения, помогающие понять или углубить его смысл, — и связи, освещающие литературную позицию, творческие принципы писателя. Использование достижений предшественников — и творческие полемики, когда произведение или несколько произведений подряд задумываются как свой ответ на заявленную другим писателем тему...

Все вместе эти (и другие, не названные здесь) виды и подвиды образуют систему литературных связей Чехова. Эта система предстает богатой и разветвленной. Чаще всего параллели между творчеством Чехова и других писателей свидетельствуют не о сходстве, а о различии. Не о подражании, а о противостоянии. Творческую самостоятельность, независимость, дерзкое новаторство художника подчеркивают его литературные связи.

Посмотрим теперь, как намеченная здесь система литературных связей и отношений проявлялась в другом роде творчества, который составил славу Чехова,— в его драматургии.

II

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС

Когда в литературоведческих работах заходит речь об истоках чеховских пьес, не раз встречается уже известное противопоставление: «жизненных» источников — и источников «литературных», сооотнесенности с «действительностью» — и ориентированности на «литературу», задачи отразить эпоху, судьбу, событие — и задачи «чисто» литературной.

Л. Малюгин, споря с В. Ермиловым о жанре чеховских пьес (к предмету этого спора мы вернемся), прибегает к такому аргументу: Чехов «отражал реальную жизнь», а не «ставил перед собою чисто литературные, жанровые, полемические задачи...» [1]. Хотя почему ради одних целей следует исключать другие, критик не объясняет. Другие исследователи, напротив, готовы, по словам Дж. Флудаса, свести все содержание пьес Чехова к «нудным литературным аналогиям», тогда как, по словам этого критика, чеховский театр является «самой убедительной иллюзией реальности, какую может воспроизвести современная сцена» [2].

Если изначально не впадать в ту или иную крайность (отрицание литературных связей как предмета

---

[1] Малюгин Л. Театр начинается с литературы. М., 1967. С. 218.

[2] Fludas J. Chekhovian Comedy. A Review Study//Genre. 1973. N 3. P. 337.

исследования или, наоборот, сведение сути дела только к ним), каждый раз возникает вопрос о логике, цели и убедительности конкретных сопоставлений. Отыскание литературных связей не самоцель. Его оправдание отнюдь не только в академической полноте комментария. Соотнести произведение с его литературными предшественниками и современниками, близкими или далекими, очевидными или скрытыми, нужно для постижения его смысла. Но верно и обратное. Такое осмысление связей произведения прямо зависит от его интерпретации. То или иное смещение акцентов в истолковании — и выстраиваются совершенно иные цепи литературных ассоциаций, проливающие новый свет на знакомые образы и сцены.

Чехов начинается с «Платонова»

Героя первой чеховской пьесы наперебой характеризуют окружающие. Для женщин он — «милый пустослов», «оригинал Платонов». Мужчины дают иные характеристики: «испорченный человек», «оригинальный негодяй», «это человек не из мелко плавающих, малый развитой и слишком нескучный!» Немало и автохарактеристик Платонова: «Я слабость, страшная слабость!»; «Нет ничего во мне такого, за что можно было бы ухватиться, нет ничего такого, за что можно было бы уважать и любить!»

Первая пьеса Чехова «Платонов» («Пьеса без названия», «Безотцовщина»), написанная в традициях русской прозы и драматургии, построена как проблемное произведение о современном человеке. Главный ее персонаж, провинциальный учитель, наделен нравственной неустойчивостью, вызывающим поведением и одновременно потребностью осознать свое назначение. В своих монологах Платонов вершит суд над собой и окружающими.

Сложность его характера призваны особенно подчеркнуть литературные параллели: он из «современных Чацких», «на Гамлета похож», особенно часто — «Дон Жуан»; наконец, «герой лучшего, еще, к сожалению, не написанного, современного романа». Наряду со ссылками на Софокла, Гомера, Шекспира, Тургене-

ва, Некрасова все они создают, так сказать, повышенный литературный фон первой пьесы [3].

Несмотря на проделанные исследования, вокруг юношеской драмы Чехова многое еще неясно. Вопросы о точном времени завершения пьесы, о соответствии ей заглавия «Безотцовщина», о связи главного героя с эпохой 70-х или 80-х годов нельзя считать окончательно решенными. И какова судьба драмы и водевиля, написанных Чеховым-гимназистом в Таганроге?

В тексте «Платонова» («Безотцовщины») есть реплика горничной Кати: «Что-то нехорошее случилось, барыня! Недаром у нас курица петухом пела!» (д. IV, явл. 1). В реплике повторено заглавие несохранившегося водевиля «Недаром курица пела». Нельзя ли в связи с этим предположить, что, перерабатывая в 1881 году привезенную из Таганрога в Москву и подвергшуюся суровому суду старшего брата драму, Чехов объединил ее с водевилем? Тогда можно считать, что первая же крупная пьеса Чехова представляет собой **жанровый гибрид.**

И другой вопрос: что означало заглавие несохранившегося водевиля? Существует примета: курица поет петухом — не к добру [4], к покойнику. Об этом, например, говорят персонажи сценки Лейкина «Ворона, поющая петухом» [5]. Значит, в водевиле должна была наступить чья-то смерть? И, может быть, тот замысел, которым Чехов впоследствии делился со знакомыми, — водевиль, кончающийся смертью, водевиль с самоубийством [6] — возникал у него с самых первых творческих шагов?

Водевиль с самоубийством, комедия с самоубийством — изначальный жанровый оксюморон в творчестве Чехова.

Пожалуй, лучше всего изучены связи «Платонова» с последующими произведениями Чехова. Вплоть до «Вишневого сада» прослеживается движение отдельных мотивов, звучавших в первой пьесе [7]. В самом де-

---

[3] Интересные наблюдения содержатся в кн.: Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987. С. 10—33.

[4] См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. II. С. 224.

[5] Лейкин Н. А. Цветы лазоревые. Спб., 1885. С. 126.

[6] Чехов и театр. М., 1961. С. 245, 476.

[7] См.: Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 129—130; Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художест-

ле, реплика Венгеровича 2-го «Я честный человек» повторится в «Иванове», вопль Платонова «Пропала жизнь!» — в «Дяде Ване». Слова главного героя: «Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни!» — станут лейтмотивом рассказа «Страх». «Я буду работать», — повторят вслед за Софьей герои «Трех сестер»; о продаже имения пойдет речь в «Вишневом саде». Такое множество перекличек первой пьесы с последующими произведениями позволяет в какой-то степени согласиться с тем, что эта пьеса была «первым вестником новой драмы» [8].

И все-таки вряд ли правомерно считать, что Платонов «был новой фигурой в драматургии» и что «впервые в драме Чехов выводил человека, поступки которого не соответствовали образу мыслей, и это несоответствие сделал пружиной драмы» [9]. В юношеской пьесе проявились некоторые изначальные, фундаментальные основы будущего художественного мира, но образ ее главного героя создавался во многом по уже известным в драматургической литературе образцам. Начинающий драматург, конечно же, оглядывался не только на великие образы прошлой драматургии (Гамлет, Дон Жуан, Чацкий), но и на героев современных ему популярных пьес.

Так, по типу сюжета и отчасти главного героя близка к «Платонову» знаменитая в 70-е годы драма Л. Н. Антропова «Блуждающие огни».

«— Купи, Васечка, револьвер для «Блуждающих огней». Наш не стреляет», — советует благородный отец Тигров трагику Унылову в чеховской сценке 1885 года «После бенефиса». Поставленная впервые в московском Малом театре в бенефис Г. Н. Федотовой в 1873 году, пьеса Антропова получила такую популярность, что стала обязательной в репертуаре практически каждой труппы. Чехов мог впервые видеть ее на таганрогской сцене, потом, в 1880 году, в Москве в Пушкинском театре (впоследствии «Блуждающие огни» дава-

---

венной мысли. М., 1979 (см. ее же примечания к «Вишневому саду» в 13-м томе акад. собр. соч.); Тархова Н. А. От «Безотцовщины» к «Вишневому саду»//Чеховские чтения в Ялте. Чехов в Ялте. М., 1983 и др.

[8] Клещенко Б. Л. Ранняя драматургия Чехова и русская критика//Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1982. С. 53.

[9] Там же. С. 52.

лись в театрах Корша, Горевой, снова чуть ли не ежесезонно в Малом театре)[10]. Скроенная по законам коммерческой драмы, пьеса Антропова тем не менее оказалась не однодневкой: свыше 40 лет она продолжала оставаться в репертуаре профессиональной и любительской сцены. Что-то явно выделяло «Блуждающие огни» из потока аналогичных поделок.

Героя антроповской пьесы Холмина можно считать одним из ближайших предшественников Платонова. Современный человек, познавший жизнь в сравнительно молодые годы, знающий ей цену и уставший от нее, умный, дерзкий в обращении с женщинами, нравящийся им и скучающий с ними, Холмин произносит трезвые до цинизма монологи. В этих монологах с иронией говорится о современных нравах и с горечью о нелепости жизни вообще, выносятся афористические оценки и определения.

Такая обрисовка героя, отчасти используемая и в «Платонове», не была особенно оригинальной. В общем-то характерны для массовой драматургической продукции того времени и взаимоотношения Холмина с другими персонажами, интрига пьесы. Молодая эффектная вдова Марева, живущая на содержании дельца Диковского, влюблена в Холмина. Но тот хочет оставить беспорядочную жизнь и скорее питает склонность к простушке Леле, сестре Маревой. Диковский, желая избавиться от любовницы, убеждает Холмина жениться на Маревой. Тот было соглашается, но под влиянием минуты делает предложение Леле. Между вторым и третьим действиями проходит пять лет. Теперь Холмины живут скромно, он работает газетчиком, испытывает скуку рядом с простодушной женой, которая любит его несмотря ни на что, и сожалеет о разрыве с Маревой, которая стала знаменитой артисткой. Яркая и хищная Марева, по-прежнему влюбленная в Холмина, играет героем. Он уходит из дома, потом кается перед женой в том, что не дал ей счастья. В финале Холмин, окончательно запутавшись в своих отношениях, решает все развязать самоубийством. На именинах Маревой, произнеся последний монолог перед гостями, он застреливается из револьвера.

---

[10] Репертуарную сводку см.: История русского драматического театра. М., 1980, 1982. Т. 5, 6.

Интерес такой пьесы заключался для актеров и зрителей как в интриге, так и в герое — разновидности «современного человека», разные стороны противоречивой натуры которого постепенно раскрывались по ходу действия. Драма Антропова не лишена психологизма: метания героя на распутье, страдания простой души Лели, торжество циника Диковского, страсти и темперамент Маревой. Кое-что в этом сюжете имеет параллели в юношеской пьесе Чехова — линия Платонова и Саши, отдельные ситуации и положения, путь к финальному выстрелу.

Холмина отличает одна особенность — та же, которая отличает и Платонова. Оба героя вершат суд над собой. И здесь в их монологах встречаются почти буквальные совпадения. Холмин: «Скучно, ужасно скучно жить на свете... А умирать я начинаю, то есть не я, а что-то там, внутри меня, уже гниет и пахнет тлением... Но как мне все это надоело... Как сам себе я начинаю надоедать» [11]. Платонов: «Я так долго гнил, моя душа так давно превратилась в скелет, что нет возможности воскресить меня! Закопать подальше, чтоб не заражал воздуха!» (11, 167). Оба героя готовы пойти на сделку с совестью, но в последний момент останавливаются.

Отличие Платонова от героя антроповской мелодрамы, конечно, значительнее, чем внешнее сходство между ними. И сопоставлению подлежат не герои как совокупность черт и особенностей, а их функции в пьесах и задачи, преследовавшиеся авторами.

Состояние Холмина, напоминающее состояние Платонова, — его скука, ощущение жизненного тупика,— имеет, пожалуй, лишь одно объяснение. Пресыщенность от чрезмерного пользования удовольствиями жизни, не более того и не глубже. Чеховский Платонов тоже стенает и мечется во многом оттого, что запутался в своих отношениях с женщинами — каждая из них со своими запросами и со своим пониманием героя (эта пружина внешнего действия перейдет и в следующую пьесу, в «Иванова»). Но юный драматург выступил в своей пьесе законным наследником великой литературы.

---

[11] Антропов Л. Н. Блуждающие огни. Спб., 1911. С. 7.

Его уездный Дон Жуан тяготится не просто запутанностью личных проблем. В монологах Платонова звучит традиционная, но по-прежнему актуальная для конца 70-х — начала 80-х годов насмешка «обманутого сына» над идейно и нравственно «промотавшимся отцом»; выражается духовное томление одного из чутких представителей целого поколения, ощущающего себя как поколение потерянное. Этого-то идейно-общественного измерения «болезни Платонова» недостает его ближайшим предшественникам и современникам в русской драматической литературе.

И еще одно отличие выделяет первую пьесу Чехова на фоне современной ей массовой драматургии. Рядом с довольно схематичными героями Антропова с их искусственными театральными фамилиями в юношеской пьесе Чехова поражает обилие живых, узнаваемых характеров, в ней чувствуется знание жизни, рассыпанное в изобилии точных наблюдений.

Но самостоятельность пьесы, стремившейся показать «современное состояние нашего общества» (11, 16), присутствует в ней скорее потенциально. Свое, независимое ни от каких влияний, — это пока материал, не охваченный всепроникающей и всеорганизующей авторской концепцией, для которой была бы найдена соответствующая драматургическая форма. Соединяя разные жанровые приметы, «Платонов» еще предстает конгломератом, лишенным однородности, а не единой органичной структурой. В этом конгломерате встречаются мелодраматические эффекты — и они также шли от непосредственных театральных впечатлений юного Чехова.

Подслушивания, подмены, переодевания, вводящее всех в заблуждение сходство между близнецами или двойниками, тайные заговоры, ложные подозрения, скрытые до времени обстоятельства — те приемы, которые веками использовали драматурги разных направлений, стилей, разных масштабов и дарований, — были в исключительном ходу в современной Чехову мелодраме. Сразу в двух мелодрамах, очевидно, захватывавших в таганрогском театре воображение Чехова-гимназиста, в «Ограбленной почте» Э. Лемуана-Моро, П. Сиродена и А. Делакруа и в «Убийстве Коверлэй» Барюса и Кризафули, все основано на поразительном сходстве между персонажами (и там и тут один из них

злодей, разбойник, а другой — добродетельный человек), на попытке выдать себя за другого и на роковых недоразумениях, из этого сходства вытекающих. Прием, однажды использованный в романтической драме В. Гюго, нещадно эксплуатировался. Забористые эффекты обрушивались на зрителей, большинство которых, впрочем, иного театра и не хотело.

Возможно, в первом, раскритикованном старшим братом варианте юношеской пьесы Чехов использовал немало самых ходовых мелодраматических эффектов. В известном нам тексте их уже немного, и, главное, они ушли на периферию пьесы. Подслушивания, заговор против героя, благородство разбойника и низость злодея — эти традиционные для мелодрамы ходы остались, пожалуй, лишь в линии, связанной с Мериком. Этот герой, конечно, не манифестация чеховского романтизма, а прямое заимствование из традиционной мелодрамы.

С тем же источником связана и самая эффектная сцена «Платонова» с полотном железной дороги и поездом. Подобную сцену Чехов мог видеть на таганрогской сцене в знаменитой мелодраме «Убийство Коверлэй». С ремаркой одной из картин французской мелодрамы: «На сцене линия железной дороги, два тунneля, телеграфные столбы с проволоками, столбы с сигнальными фонарями, освещенные луной» [12], — прямо перекликается обстановка второй картины 2-го действия чеховской пьесы. В «Платонове» Мерик в последний момент спасает от поезда Сашу, бросившуюся на рельсы. В «Убийстве Коверлэй» мать в последний момент сталкивает с рельсов жертву своего сына-злодея. Историки театра пишут о триумфальном шествии этой мелодрамы по русской провинциальной сцене: «Обычно на сцене показывался поезд со свистом, паром, огнями — символ новой эпохи, стократно обыгранный в тогдашней литературе» [13]. Можно представить, сколь сильное впечатление производили подобные сцены на зрителей.

И удивительно не то, что молодой автор использовал эффектные приемы современного ему театра, а то.

[12] Барюс и Кризафули. Убийство Коверлэй. [М.], 1881. С. 96.

[13] Петровская И. Театр и зритель провинциальной России. Л., 1979. С. 177.

какое ограниченное, периферийное место заняли они в его первой пьесе. Скорее всего, они остались в ней лишь как следы первоначального, в корне переработанного текста. Прав Р. Сливовский, говоря, что в «Платонове» «традиции отечественной драматургии», прежде всего пьес Тургенева, возобладали над традициями модных в то время французских пьес [14].

Чехов рано и быстро избавился от подчинения такой влиятельной силе современного театра, как мелодрама. Большинство искусственных театральных приемов и уловок он сразу и навсегда оставил в стороне. С момента переработки созданной в Таганроге «Безотцовщины» начался быстрый, стремительный рост Чехова-драматурга. В этом смысле Чехов начинается с «Платонова», как с исходной точки дальнейшего развития. Направление роста покажет следующая большая пьеса, «Иванов».

«Иванов»: русский Гамлет? лишний человек?

«Незаурядный», «оригинальный», «необыкновенный» — эпитеты, которыми наделяют Платонова в юношеской пьесе. К моменту создания «Иванова» интерес Чехова сосредоточился на иного рода персонажах. Неординарный герой уступил место «среднему человеку».

Тема быстрой возбудимости, вовлечения многих в свои искания и метания, а затем быстрой утомляемости, неумения и нежелания распутать завязавшийся клубок будет продолжена в «Иванове». Отпадет донжуанская окраска этой темы. Но главное отличие «Иванова» — в этой пьесе заявлены новый герой и тип конфликта, намечена новая жанровая форма, которая прослеживается затем во всей зрелой драматургии Чехова.

Пьеса «Иванов», написанная в 1887 году для постановки в театре Корша, несколько раз перерабатыва-

---

[14] См.: Сливовский Р. Польская инсценировка «Пьесы без названия» («Платонов») А. П. Чехова//Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 387.

лась автором в 1888—1889 годах, при подготовке спектакля в Александринском театре. И в 1896 году, при включении в сборник «Пьесы», в текст «Иванова» было внесено несколько существенных изменений. Такое обилие редакций пьесы [15], конечно, говорит об упорных поисках Чеховым путей воплощения своих творческих принципов в драматической форме. Общепризнано, что «Иванов» — пьеса, в которой своеобразие Чехова-драматурга выглядит еще не устоявшимся, только вырабатывается. Но, как справедливо заметил Л. Малюгин, «Иванов» для Чехова был «не очередной работой, а программным произведением» [16].

Пьеса, вызвавшая горячие споры современников, и в дальнейшем не нашла единого истолкования и понимания ни в критике и литературоведении, ни в театральных интерпретациях. До сих пор нет единого мнения даже о том, что за события происходят в пьесе, о чем она, каков характер ее главного героя.

Современники поняли пьесу как историю столкновения выразителей двух общественных направлений конца 80-х годов, Иванова и Львова, и дали в связи с этим разную, порой прямо противоположную оценку авторским намерениям [17]. Такой подход к осмыслению «Иванова» сохраняется в исследованиях до последнего времени [18].

А. П. Скафтымов первым вывел значение проблематики пьесы за пределы 80-х годов. Он писал о но-

---

[15] Об истории текста пьесы см.: Балухатый С. К истории текста и композиции драматургических произведений Чехова. «Иванов»//Известия ОРЯС АН СССР. 1927. Т. 32. С. 119—176; Скафтымов А. П. Чехов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях//Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 436—456; Твердохлебов И. Ю. К творческой истории пьесы «Иванов»//В творческой лаборатории Чехова. С. 97—107 (см. его же примечания к пьесе в 11-м и 12-м томах акад. собр. соч.).

[16] Малюгин Л. Театр начинается с литературы. С. 154.

[17] Обзор отзывов современников см.: Соболев Ю. Чехов. Статьи. Материалы. Библиография. М., 1930. С. 235—245; Твердохлебов И. Ю. Указ. соч.; Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 54—64.

[18] См.: Ермилов В. В. Драматургия Чехова. М., 1954. С. 1—85; Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова. Л.; М., 1957. С. 51—68; Хализев В. Е. Драма А. П. Чехова «Иванов»//Русская литература. 1964. № 1. С. 65—80; Турков А. М. А. П. Чехов и его время. М., 1980. С. 79—93.

ваторстве Чехова в драматургическом конфликте, в постановке драматического лица. В «Иванове», по Скафтымову, драматическая коллизия строится «на понятии невольной вины». Главные события — те поступки Иванова, которые несут несчастья окружающим — Анне Петровне и Саше. «Он не виноват, виновата жизнь, которая привела его в негодность. Но он все же негоден, вреден, непривлекателен и проч. Вот мысль Чехова» [19].

З. С. Паперный считает, что Чехов в пьесе «больше всего занят вопросом: примирился ли герой с окружающей жизнью, с дремотностью, ... сжился ли со своим футляром или пытается от него освободиться» [20]. В противостоянии героя и враждебной среды видит основную драматическую коллизию пьесы большинство сценических интерпретаторов пьесы [21]. Дж. Таллок, справедливо отмечая интерес Чехова к идеям русского психиатра И. П. Мержеевского, сводит цель пьесы к изображению «социальной психологии неврастеника» [22].

Где же критерии правильного понимания пьесы? Какова авторская телеология текста, столь по-разному толкуемого интерпретаторами? Сам текст «Иванова», внимательно прочитанный, может подсказать такие критерии. Немаловажны и те авторские пояснения смысла пьесы, которыми здесь — в первый и последний раз у Чехова — мы располагаем. И важным подкреплением при этом может служить анализ литературных связей пьесы — в первую очередь того, что ее объединяет с другими произведениями Чехова.

При переработке «Иванова» из комедии в драму перестройка была значительной: были сокращены «балаганные» сцены с чисто комическими персонажами, очищен стиль, углублен психологизм образа Анны Петровны, дополнены характеристики Иванова, появился

---

[19] Скафтымов А. П. Указ. соч. С. 438—440.

[20] Паперный З. С. Указ. соч. С. 67.

[21] Об истории постановок «Иванова» см.: Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 104—105, 115—123; Паперный З. С. Указ. соч. С. 64—80; Забозлаева Т. Актеры и роли. И. Горбачев, Е. Леонов, И. Смоктуновский в роли чеховского «Иванова». М., 1983; Смелянский А. М. Наши собеседники. М., 1981. С. 271—288.

[22] Tulloch J. Chekhov: A Structuralist Study. London, 1980. P. 6—9.

новый финал пьесы. Но какие бы новые оттенки в понимании пьесы ни вносили ее новые редакции, очевидно, в первую очередь следует выделить то, что было в пьесе изначально и сохранилось без изменений (или было усилено) при последующих переделках.

Прежде всего не меняется в разных редакциях пьесы основная характеристика ее героя — среднего, обыкновенного человека.

Комедия «Иванов» оказалась резко отличной от предыдущей стадии русской комедии, в первую очередь от пьес Островского, комизм (как и драматизм) которых проистекал по преимуществу из различий в сословном положении героев: богатых и бедных, самодуров и их жертв, обладающих властью и зависимых. В этом смысле герой комедий Островского, как и комедий Мольера, — «сословный» человек. А. П. Скафтымов, противопоставляя Иванова героям предшествующей драматургии, пишет о «морально порочной воле» как источнике драматического положения в пьесах Островского. Иванов отличается от Юсова, по Скафтымову, тем, что причиняет несчастья, не желая этого, у него нет дурно направленной воли [23].

Но дело не просто в доброй или злой воле. У Островского воля купцов, бюрократов, опекунов и т. д. могла порой неожиданно получить и «доброе» направление (привести к счастливой развязке). Это не отменяет главного: первым, исходным двигателем действия у Островского является различие в сословном, денежном, семейном положении персонажей.

Не то в «Иванове». Здесь автор ставит в центр пьесы героя, в котором хочет подчеркнуть всеобщность, всесословность. Иванов — помещик, «непременный член по крестьянским делам присутствия»; социальный статус его реалистически обозначен. Имение разорено, помещик в долгах, за отсрочкой платежа он обращается к накопительнице Зюзюшке. Но не эти обстоятельства становятся источником, во всяком случае основным, драматизма или комизма в «Иванове».

По ходу пьесы Лебедев предлагает Иванову деньги тайком от жены, и брак его с Сашей мог бы быть обеспечен. Повод к традиционной счастливой развяз-

[23] См.: Скафтымов А. П. Указ. соч. С. 438—439.

ке намечен, но возможность такого финала исключается. Иванов предложения Лебедева не принимает: в «коршевском» варианте он лишь смеялся в ответ, в «александринском» — с досадой отмахивается. Значит, суть происходящего, по автору, не в помещичьем разорении. Отказ от ожидаемого зрителем традиционного финала, замена его неожиданной развязкой (подобных примеров много в чеховской прозе) — это проявление авторской иронии по отношению к стереотипам пьесы с «сословными» героями и проблемами.

Снижая или отводя «сословные» мотивировки происходящего, Чехов выводит на передний план в герое массовидное, сближающее его со множеством ему подобных. В ходе работы над пьесой Чехов говорил Короленко: «Иван Иванович Иванов... Понимаете? Ивановых тысячи... обыкновеннейший человек, совсем не герой. И это именно очень трудно» [24]. (И. Ясинский утверждал, что мысль взять в заглавие самую распространенную из русских фамилий Чехову пришла после его, Ясинского, повести «Бунт Ивана Ивановича» [25]. Но именно такой способ указать на «массовидность» героя, его характерность для определенной эпохи встречался в русской литературе и прежде — такова историческая повесть из Петровской эпохи Н. Кукольника «Сержант Иван Иванович Иванов, или Все заодно» [26].)

Уже после создания комедии Чехов пишет Суворину, что взял в «Иванове» «обыкновенного грешного человека», и дает еще определения, подчеркивающие его распространенность: «русский интеллигентный человек», «университетский человек» и — еще шире — «русский человек», «человек» (П 3, 109—115). Эта особенность героя чеховской пьесы была почувствована многими из первых зрителей. Баранцевич писал Чехову о представлении пьесы в Александринском театре: «...он и есть тот срединный человек *иванов,* который в сотнях лиц сидел вокруг меня, глядел во мне самом...» (цит. по: 11, 340). Провинциальный «Волжский вестник» писал об Иванове: «...а таких людей у нас теперь тысячи, десятки, сотни тысяч» (там же,

---

[24] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 43.
[25] Ясинский И. Роман моей жизни. С. 108.
[26] См.: Кукольник Н. В. Исторические повести. Спб., 1884. Кн. 6. С. 3—61.

с. 353). Чехов хочет выступить в пьесе исследователем (не апологетом, не певцом, не обличителем — на этом он настаивает) того, что происходит с наиболее распространенной разновидностью его современников, с явлением, охватывающим людей разных сословий и положений.

Что же происходит в пьесе с героем, в котором преобладают черты, говоря словами Щедрина, «среднечеловеческого существования»? Что является событием в «Иванове»?

События, связанные с безденежьем, разорением имения, как сказано выше, лишь сопровождают другие события, кажущиеся герою несравненно более важными. То же можно сказать о событиях вокруг семейно-любовной линии Иванов — Сарра — Саша. «Казалось бы, — замечает З. С. Паперный, — традиционный треугольник. Но, равнодушный к Сарре, Иванов внутренне безразличен и к Саше»[27]. Страдания главного героя отнюдь не в любовной сфере; неудачную женитьбу он ставит в длинный ряд других ошибок.

Наконец, можно было бы свести развитие действия в пьесе к разрастанию сплетни, жертвой которой в конце концов падает честный, хотя и наделенный слабостями человек. Были и такие интерпретации, и тогда «Иванов» выглядел вариацией грибоедовского «Горя от ума», а герой его — вариацией Чацкого.

Толков и пересудов об Иванове в тексте пьесы, действительно, немало. Но главное действующее лицо «Иванова» в отличие от Чацкого не герой, во многом выражающий мысли автора, а средний человек, по отношению к которому автор последовательно ироничен. И сплетня в «Иванове» не двигатель интриги, а еще одно доказательство несостоятельности завершающих суждений о человеке. Сплетня, родившаяся в гостиной Зюзюшки, является разновидностью в более широком ряду суждений о герое.

Не открытие супружеской неверности, смерть жены или сплетня, не неудавшаяся свадьба или смерть жениха являются событиями, драматическими ситуациями в «Иванове». Все это составляет канву внешнего действия пьесы. Основным же здесь является то, что происходит в сфере сознания героев. И основные события

---

[27] Паперный З. С. Указ. соч. С. 34.

в пьесе (до ее развязки) остались одними и теми же, неизменными во всех ее редакциях. Это события и ситуации, знакомые нам по прозе Чехова: открытие, попытка понять, непонимание.

В общем виде можно сказать, что «Иванов» — пьеса о непонимании. В пьесе целая система перекличек в репликах и монологах главного персонажа. Они повторяют с особой настойчивостью и последовательностью мотив непонимания. Об этом Иванов говорит в самом начале пьесы Львову: «Я не в силах *понимать* себя. *Не понимаю* ни людей, ни себя... сам же я *не понимаю*, что делается с моею душой... Очень возможно, что вы меня *понимаете...*» Анне Петровне: «Какая тоска! Не спрашивай, отчего это. Я сам *не знаю»*. Дальше он будет говорить о непонимании и Лебедеву, и Саше, и вновь Львову.

Что хочет, пытается понять Иванов? Ту перемену, которая произошла с ним в нынешнем году. «Я стал раздражителен, вспыльчив, резок, мелочен до того, что не узнаю себя... я решительно развинтился. ...Никогда этого со мною раньше не было» и т. д. Речь идет о некоем событии, которое совершилось еще до начала пьесы.

И здесь стоит обратиться к сопоставлению «Иванова» с шекспировским «Гамлетом», которое не раз делалось интерпретаторами[28]. Сопоставлялись герои двух пьес, Иванов получил название «русского Гамлета», хотя каждый раз при этом звучат оговорки, что чеховский герой «не дотягивает» до значительности шекспировского героя. Смущало интерпретаторов и ясно заявленное Ивановым нежелание видеть в себе сходство с Гамлетом.

Но, думается, в первую очередь Чехов ориентировался не на тип героя, а на принцип построения своей любимой шекспировской трагедии.

Вынесение события за сцену, сведение действия к

---

[28] О взаимоотношениях «Иванова» с «Гамлетом» см.: Елизарова М. Е. Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца XIX в.//Филологические науки. 1964. № 1; Смолкин М. Шекспир в жизни и творчестве Чехова//Шекспировский сборник. М., 1967; Норец Ж. С. Иванов и Гамлет (Опыт сравнительной характеристики)//Страницы русской литературы середины XIX в. Л., 1974; Шах-Азизова Т. К. Русский Гамлет («Иванов» и его время)//Чехов и его время и др.

разговорам о нем, — то, в чем нередко видят драматургическое открытие Чехова, — имеет давнее, очень давнее происхождение.

В «Гамлете» событие—убийство короля, потеря отца — происходит до начала пьесы и дается в пересказе. То, что драматург показывает на сцене, — порожденная событием нескончаемая цепь вопросов, размышлений, нравственных потрясений, драматической борьбы в душе героя. Внешние события лишь помогают развернуть перед зрителями или читателями сложную и захватывающую борьбу в его сознании. Сам Гамлет считает источником всех своих мучений совесть, сознание. Именно это и только это придает драматический интерес всем внешним действиям и эпизодам в этой шекспировской трагедии.

К такому принципу драматургического построения и обратился Чехов, вовсе не думая придать своему герою гамлетовские масштабы. Герой Шекспира — личность исключительного нравственного благородства и богатства, носитель великих идей. Блеск мысли, величие чувства, неотразимое обаяние ставят Гамлета в ряд немногих избранников человечества. Иванов же — «средний человек», хотя к нему как раз и применены слова Гамлета о том, что он слишком сложный инструмент, чтобы играть на нем. Это «обыкновеннейший», по характеристикам Чехова, человек, просто «хороший человек», «ничем не замечательный», «натура честная и прямая», но наделенная «рыхлым мозгом», «нервной рыхлостью и утомляемостью» (П 3, 109—113). Драматургическую конструкцию, восходящую к «Гамлету», Чехов использует для анализа сознания «среднего человека».

С Ивановым происходит то, что может произойти со всяким человеком (во всяком случае, со значительным большинством). Поэтому происходящее с ним должно, по убеждению драматурга, вызвать особый интерес у современного зрителя. Судьба Иванова должна наводить на мысль об основной, наиболее распространенной ситуации эпохи.

Событие, определившее судьбу героя, невидимо, но вполне определенно. Чехов писал в пьесе (а также в рассказах) о том, как человек перешел из одного мировоззренческого состояния в другое. Что-то открылось, что-то предстало в новом свете, вчерашние веро-

вания ушли, а с ними и уверенность в себе. Что дальше? Новая вера, новое увлечение? Или на них уже не будет сил и желания?

Поясняя Суворину эти два этапа в жизни героя, Чехов обозначает их медицинскими терминами: «возбуждение», после которого следует «утомление». Терминология принадлежит И. П. Мержеевскому, который выступил в январе 1887 года на Первом съезде русских психиатров по вопросу о «профилактике душевных болезней» и показал социальную обусловленность распространения неврастении, утомления в современном поколении русской интеллигенции, в том числе среди людей с университетским образованием [29].

Но медицинской терминологией Чехов лишь подкрепляет те размышления о современном человеке, которые гораздо раньше вошли в его творчество. В рассказе 1886 года «На пути» он уже изобразил человека, жизнь которого — «непрерывный ряд верований и увлечений» и который «недолго увлекался» чем-то одним (5, 468, 470). Судьба Лихарева, его взаимоотношения с окружающими, в целом с жизнью представали суммарно, в пересказе. В пьесе Чехов укрупнил масштаб рассмотрения. Рассмотрены два — но наиболее характерных — этапа в судьбе такого человека. В непрерывной «лихаревской» цепи неизбежен «ивановский» разрыв.

Первый этап — то, что в «Иванове» является предысторией. Герой для ориентирования в мире и для линии своего поведения в нем избирает определенные готовые формы, общие идеи, будучи убежден в их правильности. Он «воюет со злом, рукоплещет добру», готов преобразовать все вокруг себя — и в социальной, гражданской сфере, и в экономике, и в просвещении, и в личных отношениях. За все это он брался с восторгом, увлекаясь сам, увлекал других, в первую очередь женщин, острил, каламбурил, рассказывал небылицы, кувыркался на сене, смеялся и т. д. То, что при этом Иванов поступал «не так, как все», жил, веровал, не как все, — тоже давно известная форма поведения, так сказать, обратное «общее место».

---

[29] См.: Мержеевский И. П. Об условиях, благоприятствующих развитию душевных и нервных болезней в России, и о мерах, направленных к их уменьшению. Спб., 1887. С. 8—9.

Это было в прошлом, совсем недалеком, какой-нибудь год назад. Второй, неизбежный и наиболее распространенный, с точки зрения Чехова, этап: прежняя система ориентации и поведения кажется герою ложной, он от нее отказывается, «готов уж отрицать» все, что вчера утверждал. Ситуация самая распространенная в произведениях Чехова. Иванов разлюбил жену, запутался в хозяйстве, которое энергично реформировал, устал от собственных затей и реформ. «Стал брюзгой».

Итак, еще до начала действия герой пришел к главной перемене в своем восприятии жизни и отношении к ней. Перемена произошла незаметно для него самого и для окружающих и определяет затем его судьбу.

Чехов сознательно ставил перед собой трудновыполнимую художественную задачу. Ибо как изобразить, сыграть событие невидимое? Как привлечь к нему внимание зрителя, не дать заслонить его происшествиям внешнего ряда действия? Между прочим, Чехов рассчитывал на очень талантливого исполнителя главной роли: это должен быть «гибкий, энергичный актер», который «может быть то мягким, то бешеным», один из монологов Иванова «нужно петь, второй читать свирепо» и т. д. (П 3, 131—132). Во всяком случае, играя Иванова «сегодняшнего», исполнитель как-то обязан обозначать и Иванова «вчерашнего», давать почувствовать зрителю, что в этом брюзге и нытике еще вчера все видели «веселого, хохочущего, светлого» Иванова.

О том, что Чехов рассчитывал на узнавание в «Иванове» самого распространенного явления эпохи, ситуации, наиболее характерной для «нашей молодежи», он говорил в том же письме к Суворину: «Возьмите настоящее... Социализм — один из видов возбуждения. Где же он? Он в письме Тихомирова к царю. Социалисты поженились и критикуют земство. Где либерализм? Даже Михайловский говорит, что все шашки теперь смешались. А чего стоят все русские увлечения? Война утомила, Болгария утомила до иронии, Цукки утомила, оперетка тоже...» (П 3, 111—112). Самые различные виды перемены убеждений и настроений: от ренегатства народников-террористов, растерянности недавних кумиров-идеологов, охлаждения общества к политическим злобам вчерашнего дня до смены мод и ув-

лечений в искусстве — Чехов стремится охватить единым осмыслением.

Такая авторская установка выводит Иванова за рамки какого-нибудь одного из идеологических направлений эпохи: Чехов настаивает на рассмотрении в целом природы массовых «возбуждений» и «утомлений». Как Иванов, хочет сказать автор, все русское интеллигентное общество от «возбуждения» двух предшествующих десятилетий пришло в 80-е годы к «утомлению», наступило время «в сумерках», время «хмурых людей». Надлом, смена ориентиров, утрата прежних верований, открытие несостоятельности жизненных позиций стали самым массовым явлением. Об этом Чехов будет писать не раз: и в «Скучной истории», и в «Рассказе неизвестного человека», и в «Дяде Ване».

Свою художественную задачу Чехов видит в том, чтобы рассмотреть самые общие основы подобных перемен. Для этого он спускается на несколько ступенек ниже по сравнению со своими предшественниками-идеологами в русской литературе: к работе самого заурядного, обыкновенного сознания, к наблюдениям характерных для него ловушек, ошибок, обманов.

Философы видят в обыденном сознании особую форму отражения действительности, своеобразную организацию знаний, способ ориентирования, которые отличаются нерасчлененностью, переплетением истинных и ложных представлений, установлением чаще всего случайных связей между явлениями, способностью улавливать лишь обманчивую видимость вещей[30]. Именно эти и иные особенности ориентирования в мире характерны для героев прозы и драматургии Чехова. Но для «гносеологической» темы писатель находит в высшей степени конкретное художественное воплощение: герои погружены в быт, вовлечены в сложные личные взаимоотношения, у нас на глазах складываются и разрушаются их судьбы. И эта социальная и психологическая конкретность не отвлекает от «гносеологической» темы и не просто сопутствует ей, а служит главным средством ее раскрытия.

Иванов, как мы видели, не понимает, что с ним произошло и в чем причины его нынешней хандры. Но

---

[30] См.: Дубинин И. И., Гуслякова Л. Г. Динамика обыденного сознания. Минск, 1985. С. 80 и сл.

при этом он пытается сделать общие широкие выводы, поучает человека следующего поколения. Это знаменитый его монолог в первом действии, в котором он отговаривает Львова от повторения своих ошибок: «Вообще всю жизнь стройте по шаблону. ... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело...» (12, 17). А в финале первого варианта пьесы Иванов и сам хотел «скорее прийти в норму... делом заняться и жить, как все живут...» (11, 278).

За эти высказывания героя Чехову больше всего досталось и от таких авторитетов, как Михайловский, Г. Успенский, Короленко, и от рядовых зрителей, понявших авторскую позицию в пьесе как осуждение бесплодного героизма и пропаганду «малых дел» (12, 349—352). Суворин же, наоборот, хвалил выразившееся в пьесе «миросозерцание» автора, который является «другом самых обыкновенных людей» и умеет «приветствовать живую жизнь всюду, где она копошится» (П 3, 387). И Михайловский, и Суворин одинаково приписали Чехову примирение с действительностью (как это делали, говоря о прозе Чехова, и Р. Дистерло, и Н. В. Шелгунов), хотя и оценили это каждый по-своему. Непонимание своеобразия авторских задач и путей выражения авторской позиции было почти всеобщим. В числе немногих, кто понял, что нельзя отождествлять высказывания Иванова и точку зрения автора, был А. Н. Плещеев: «Чехов вовсе не имел в виду делать из Иванова — положительный тип; а в словах Иванова — хотели видеть убеждения автора...» [31]

Обостренное внимание современников к этому монологу Иванова неудивительно: здесь Чехов отдал герою формулу одного из новых массовых увлечений эпохи — теории «малых дел». На увлечение чутко отзывалась литература: герои Потапенко, Боборыкина, Баранцевича, Леонтьева-Щеглова подробно, с ясного авторского одобрения и в расчете на читательское сочувствие излагали эту новую веру русской интеллигенции.

Чехов в этих монологах очень хорошо дает почувствовать явные промахи мышления Иванова: шараханье от одного шаблона жизненного поведения к друго-

---

[31] Письмо к В. Г. Короленко от 10 мая 1889//Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. С. 304.

му (жить не как все — жить как все; все ломать — все принимать), попытки найти самооправдание. Ложные выводы, ложные объяснения — и изрядная доля авторской иронии при изображении этого. Чехов предлагал не новую идею, а новый способ освещения всякой идеи в литературе.

Тема непонимания Ивановым того, что с ним происходит, развивается по ходу пьесы. Ведь жизни «нет до этого никакого дела», она постоянно «предъявляет к нему свои законные требования», и он «должен решать вопросы» (П 3, 111). Неожиданно сваливается на него признание Саши в любви — первый ответ Иванова тот же: «К чему, к чему! Боже мой, я ничего *не понимаю...*» В третьем действии чем ближе к развязке, тем настойчивее звучит эта нота. Рефреном она сопровождает весь монолог Иванова: «*Не понимаю...* Что же со мной?... *Не понимаю, не понимаю, не понимаю*!» (12, 53). В ответ все «понимающему» Львову он говорит: «Умный человек, подумайте: по-вашему, нет ничего легче, как *понять* меня!» И далее следует вариация на гамлетовскую тему: «Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам. Я *не понимаю* вас, вы меня *не понимаете* и сами мы себя *не понимаем*» (12, 54, 56). Та же нота проходит через разговоры Иванова с Лебедевым и Сашей.

Жалобам главного героя на непонимание вторят время от времени жалобы других действующих лиц (в поздних пьесах такие переклички, такая равнораспределенность основной темы станут одним из главных приемов). В первом действии Анна Петровна говорит мужу: «Я тебя *не понимаю...* Отчего ты изменился? ... (Львову) А как прикажете *понимать* тоску Николая?» Лебедев признается, что его Саша «не может *понять* родного отца! ... Не может она *понять*!» — и после разговора с дочерью: «Ничего я *не понимаю.* Или я отупел от старости, или все вы очень уж умны стали, а только я, хоть зарежьте, ничего *не понимаю*» (12, 66, 67). З. С. Паперный справедливо отмечает, что в «Иванове» Чехов «учится строить драматическое повествование на повторах — мотивов, тем, фраз. ... Реплики чеховских персонажей рифмуются са-

ми с собой»[32]. Тем удивительнее, что исследователями не отмечен этот, чаще и настойчивее всего повторяющийся лейтмотив пьесы: «не понимаю».

Но параллельно этому лейтмотиву в пьесе постоянно движется другой: «понимаю!» Запутавшегося и непонимающего героя оценивают и судят окружающие, и каждый утверждает, что понимает Иванова. У носителя каждой из этих оценок — свой тип представлений, свой «личный взгляд на вещи». А Чехов показывает при этом целый спектр разных видов непонимания и несправедливых оценок.

С точки зрения «нормального человека», говорит Боркин, Иванов — «психопат, нюня». Боркину все ясно, он — сама деятельность и активность, но за его деловитостью и ясностью — чудовищное опошление жизненных целей и мотивов. Ложность понимания Боркиным Иванова очевидна, и интересно, что первый, «коршевский» вариант «Иванова» Чехов заканчивал тем, что Иванов принимал жизненную философию «делового» Боркина. (Лейтмотив роли Боркина: «...*заняться делом!* ... И каких *делов* могли бы наделать... И сами ничего не *делаете,* и меня связываете... Я человек *деловой,* основательный...» и т. д. А Иванов в первом варианте решал закончить свои метания тем, что «надо ... *делом заняться* и жить, как все живут... Сегодня повенчаемся, а завтра *за дело*...» — 11, 278—279.) Тем самым авторская ирония по отношению к главному герою предельно обнажалась. Новая «правда», к которой он прилеплялся, перечеркивала все, чем Иванов отличается от презираемого им Боркина. И какой нечуткостью к этой иронии нужно было обладать современникам, чтобы увидеть в пьесе Чехова проповедь «малых дел»!

Ничего непонятного нет в Иванове и для Зюзюшки и ее окружения. С полной убежденностью в правоте своего понимания каждый здесь говорит о низменных расчетах Иванова при женитьбе на Анне Петровне («он мне кажется авантюристом») и накануне его свадьбы с Сашей («На жидовке нарвался, съел гриб, а теперь к Зюзюшкиным сундукам подбирается»). Так разрастается сплетня, о которой Лебедев сообщает Иванову: «Ты и убийца, и кровопийца, и грабитель, и изменник...»

---

[32] Паперный З. С. Указ. соч. С. 40—41.

На явном антагонизме Иванова и окружающей среды основана распространенная его характеристика как еще одного варианта «лишнего человека».

Сам Иванов решительно отказывается от зачисления себя в «лишние люди». Но в пьесе как будто многое противоречит этому. Как всякий «лишний человек» (в его классическом, созданном Пушкиным, Герценом, Тургеневым варианте), он мог бы повторить слова тургеневского Рудина: «Я просто попал не в свою сферу. Я стеснял других и меня теснили». И внешне Иванов пребывает в состоянии, которое Добролюбов считал общим для всех «лишних людей» — от Онегина до Обломова: состояние «скуки и отвращения от всякого дела».

И все-таки соотношение героя и среды в пьесе Чехова иное, чем в произведениях о «лишних людях». В произведениях о «лишних людях» чуждая среда не понимает и часто «заедает» героя. Но в том, чем Иванов с увлечением занимался у себя в поместье и уезде, среда не была ему препятствием. Он переменился и перестал понимать себя. Окружающие его также не понимают. Но непонимание героя пошлой средой в пьесе Чехова — лишь разновидность в ряду ложных толкований, в том числе принадлежащих ему самому и людям, тоже противоположным среде. «Гносеологическая» тема непонимания в «Иванове» подчиняет себе тему антагонизма героя и среды. «Тебя, брат, среда заела! — Глупо, Паша, и старо... — Действительно, глупо. Теперь и сам вижу, что глупо» (12, 52).

Главное же — в «Иванове» иной характер авторских задач. В произведениях о «лишнем человеке» над героем вершится суд — автором ли, другими ли героями, особенно героинями. Приговоры имеют разную степень категоричности: «Уж не пародия ли он?» («Евгений Онегин»); «Вам жизнь надоела от праздности... вы, как все богатые люди, не привыкли к труду» («Кто виноват?»); «Рудин — гениальная натура! — Гениальность в нем, пожалуй, есть... а натура... в том-то вся его беда, что натуры-то, собственно, в нем нет» («Рудин») и т. д. Правильное понимание, правильное объяснение в таких произведениях находит место рядом с неправильным, ложным пониманием. Как бы ни спорили между собой различные приговоры, совокупность их давала многосоставную формулу героя.

Не то в чеховской пьесе! Иванову также со всех сторон выносятся оценки-приговоры. Автора же интересует не отыскание в этой разноголосице приговоров одного, истинного, или суммы истин (как было еще в «Платонове»). Ему важнее показать относительность и обусловленность оценок, как бы герой их ни заслуживал, несводимость человека к формуле, отсутствие завершающей оценки.

Непонимание Иванова зюзюшками и бабакиными традиционно; в пьесе не оно движет действие. Судьбу героя пьесы определяет ложное понимание его людьми, которые так же, как и он, враждебны обывательской среде: Анной Петровной, Сашей, Львовым.

Чехов особо выделяет эти три главные разновидности непонимания Иванова.

Анна Петровна была способна оценить Иванова, каким он был вчера, Иванова «возбужденного». Все последующее его превращение она отказывается понимать и не принимает. Но, увидев мужа с Сашей, она приходит к самому упрощенному и неизбежному заключению. С ненавистью обманутой жены, которая в свое время сама рада была обмануться, Анна Петровна твердит: «Теперь я тебя *понимаю*. ... Теперь все *понятно*. ... Теперь я все помню и *понимаю*» (12, 61, 62).

Саша, наслушавшись сплетен об Иванове, убеждена, что правильно понимает его только она: «Николай Алексеевич, я *понимаю вас*. Ваше несчастие в том, что вы одиноки. Нужно, чтобы около вас был человек, которого бы вы любили и который вас *понимал бы*». Таким человеком она считает, разумеется, себя. Иванов становится для нее объектом «спасательской» деятельности. «Любит она не Иванова, а эту задачу» (П 3, 114).

Два типа женщин, одна из которых может любить только сильного героя, а вторая, наоборот, только слабого, объединены в пьесе скрытой общностью. Каждая видит не настоящего — меняющегося и противоречивого — Иванова, а свое одностороннее о нем представление. В «александринском» варианте Чехов углубил и разнообразил характеристики этих героинь (в частности, в роль Саши, предназначенную для М. Г. Савиной, были внесены черты тургеневской девушки), но не изменилась их функция в сюжете пьесы.

Ложное понимание, абсолютная убежденность в

собственной правоте, неприятие иной точки зрения ведут к роковым последствиям. Точку зрения А. П. Скафтымова о том, что Иванов причиняет зло без злого умысла, следует дополнить: Чехов показывает, что в несчастьях, которые несет Иванов Анне Петровне и Саше, в не меньшей степени повинны они сами. Да, встреча с Ивановым для каждой оборачивается несчастьем. Но он сам в то же время является жертвой их ложного понимания, а их несчастья в истоке имеют их же собственные ложные представления о нем.

Доктор Львов отмахивается от предположения о непонятности Иванова: «Ах, не говорите мне про вашего Николая, я его отлично *понимаю*!» (12, 20). С позиций «мыслящей личности», «честного человека», каким он себя считает, он судит Иванова, который оскорбляет его «правду». «Тартюф», «подлец» — вот его безапелляционный и безоговорочный приговор. «Теперь мы отлично *понимаем* друг друга», — говорит он, увидев входящую к Иванову Сашу.

Так не понимают Иванова эти трое — Анна Петровна, Саша, Львов. Очень важный, с точки зрения Чехова, оттенок: в отличие от персонажей второго плана, окружения Зюзюшки, каждый из трех несет в себе определенное положительное начало, свою «правду». В каждом из трех, говоря словами Иванова о Саше, показано «упрямство честной натуры», именно честной. И не понимает-то Иванова каждый именно вследствие своих достоинств и преимуществ перед ним. Но все-таки не понимает (понимает ложно), запутывает и так запутавшегося Иванова еще больше и подводит его, каждый по-своему, к самоубийству. Играть каждую из этих ролей следует, подчеркивал Чехов, не карикатуря, а раскрывая субъективную убежденность, искренность и серьезность, которые объективно и ведут к уничтожению человека. Через несколько лет, в «Дуэли», Чехов наделит высокими этическими требованиями зоолога фон-Корена, который именно вследствие своих высоких принципов едва не убьет запутавшегося «среднего человека» Лаевского.

Как видим, всеобщей, охватывающей всех персонажей во всех редакциях пьесы была тема понимания — непонимания. Материалом для драматического действия Чехов взял то, что происходит в сфере сознания, вынесения оценки, формирования мнения. В этом бы-

ла решительная новизна пьесы (хотя, как мы убедились, Чехов здесь обращался к высокой традиции мирового театра).

Такой аспект изображения героев имел далеко идущие последствия и для жанра чеховской драматургии: в основе пьесы Чехова не только лежит четко определенная проблема, но и заданы способы ее художественного развертывания.

Первоначально «Иванов» назывался комедией. Если искать уточняющие жанровые определения, то это была комедия недоразумений, комедия алогизмов. «В жизни алогизм, пожалуй, наиболее часто встречающийся вид комизма» [33]. Неумение связывать следствия и причины, неправильный ход мыслей, отражающийся в несуразных речах, нелепые поступки вследствие неправильных умозаключений — подобные алогизмы часто становятся предметом осмеяния в жизни и в искусстве. Этот аспект комического более всего и присутствует в пьесе Чехова.

В самом деле, через всю пьесу проходит спор лейтмотивов «не понимаю» — «понимаю»; герои то и дело «понимают» невпопад; сталкиваются прямо противоположные точки зрения на одно и то же, выносятся взаимоисключающие суждения одним и тем же персонажем... Алогизмы явные и скрытые, разоблачаемые и остающиеся несокрушимыми.

Алогизм глупостей, проявляющийся в суждениях и сплетнях об Иванове уездного общества, Чехов отодвигает на периферию своей пьесы. Наибольшее внимание уделено разработке более тонкого вида алогизма — необоснованной уверенности в обладании правильным пониманием, «упрямства честной натуры». И Анна Петровна, и Саша, и Львов обладают «несокрушимым доверием к самому себе», а это, по Гегелю, есть главное свойство комического персонажа.

С. М. Козлова очень интересно анализирует новое жанровое качество «Иванова». Автор «Иванова» ведет скрытый диалог со зрителем, разрушая его традиционное «жанровое» восприятие. Это проявляется в том, что Чехов иронически пародирует и отрицает традиционные «жанровые» характеристики главного героя со стороны других персонажей; так же иронически дис-

---

[33] Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 84.

кредитируется внешнее действие, поступок героя как способ объективной оценки и характеристики его; постоянной перебивкой «бытового» и «интеллектуального» планов выражается ироническое отношение к главному герою: «Всякий раз, когда Иванов принимает серьезную драматическую позу, переживает сильное одушевление или муку, автор немедленно низвергает его с котурнов героя драмы в комизм фарсовых или водевильных ситуаций, в пародийность шутовского дублирования его поведения Боркиным или Шабельским»[34]. В результате без подчеркнутого авторского вмешательства (риторики, сентенции, карикатуры) в пьесе активно выражается авторское отношение к изображаемому. Исследовательница определяет жанр пьесы «как ироническую драму, как разновидность комедии».

Основной вид комического в пьесе Чехова, таким образом, насмешка — скрытая и явная — над ошибками, промахами, необоснованными претензиями «в области мысли». При переработке «коршевской» редакции в «александринскую» все эти моменты не только сохранились, но и усилились. Вступил в действие еще один, типично чеховский, принцип художественного мышления: различная, то комическая, то драматическая, трактовка одних и тех же явлений, единая основа и комического, и драматического.

Наибольшей «драматизации» при переработке подверглись образы Львова и Иванова.

В одной из редакций пьесы Иванов разъяснял функции Львова в развитии действия: «Больше двух лет он знает меня, но не было ни одной минуты, когда бы он *понимал,* что я за человек. Два года он добросовестно *разгадывал меня,* страдал, не давал покою ни себе, ни мне, ни моей жене, и я все-таки оставался загадкой и ребусом. Меня *не понимали...»* (12, 239). Основа ошибки Львова та же, что и ошибок Анны Петровны и Саши: сложного и меняющегося человека он подводит под готовые, общие и категоричные определения. Но непонимание Иванова именно этим персонажем казалось Чехову особенно серьезным.

---

[34] Козлова С. М. Традиции жанра иронической драмы (опыт типологического исследования: «Иванов» А. П. Чехова и «Утиная охота» А. Вампилова)//Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983. С. 89.

В «александринской» редакции Львов по-прежнему уравнивается в своем непонимании Иванова с остальными персонажами, но теперь именно против его непонимания единодушно выступают и Саша, и Шабельский, и Анна Петровна («Моя антипатия... Ходячая честность»; «Бездарная, безжалостная честность!»; «...может быть, это и честно, но, по меньшей мере, скучно»). Это несколько нарушало найденный Чеховым принцип: ведь применительно к Иванову драматург последовательно дискредитировал характеристики героя другими персонажами. Но и объективно опасность несправедливой позиции Львова была убедительно показана. Ее ложность Чехов выявляет двояко, трояко: в соотнесении его «понимания» с хором других, столь же ложных «пониманий»; в сопоставлении с истинным поведением Иванова; в той роли, которую Львов играет в самоубийстве главного героя.

Львов в отличие от героинь пьесы судит Иванова с позиций своей «правды», безжалостен по отношению к нему. Образом Львова Чехов давал отпор всякому узкому принципу, не учитывающему человеческий фактор — сложность, богатство, способность к изменениям живого человека. Интересна параллель между образом Львова и известным критиком М. А. Антоновичем (гонителем тургеневского Базарова), которую проводит в своей книге А. М. Турков [35]. Подобная параллель представляется более убедительной, чем точка зрения исследователей, которые полагают, что в образе Львова Чехов «зашел слишком далеко» в критике «демократически мыслящего интеллигента».

При переработке пьесы укрупнился образ Иванова.

В первом варианте Львов произносил свое несправедливое обвинение, и Иванов, уже приготовившийся зажить по новой «правде», умирал от разрыва сердца. В окончательной редакции Иванов «холодно» принимает оскорбление: все, что может сказать о нем Львов, он прекрасно знает теперь сам. Автор заставляет героя в конце пьесы сделать новое открытие, прийти к осознанию своего (и не только своего) положения.

---

[35] См.: Турков А. М. А. П. Чехов и его время. С. 91—92. А. М. Турков справедливо замечает: «Изображая Львова, Чехов не оскорблял лучшие демократические традиции русской общественной жизни, а оскорблялся за них, воевал не с демократизмом, а за него...» (там же, с. 91).

Иванов понял, как чуждо жизни то состояние, в котором он находится. Винить в том, что надорвался, взвалив на себя в период «возбуждения» непосильную ношу, некого. Но и продолжать жить в состоянии «утомления», брюзжа и отравляя жизнь себе и окружающим, или принять скромную правду «малых дел» — ему не позволяют совесть и гордость (совестливость введена в характер Иванова с самого начала как одна из главных составляющих). И, не чувствуя в себе сил продолжать жизнь, Иванов находит силы уйти из жизни («заговорил во мне прежний Иванов»).

Образ Иванова вырастал в окончательной редакции пьесы, так как выросли масштабы вопросов, которые он стал задавать. Не только: «Что со мной происходит?», но коренной вопрос: «Кто я, зачем живу, чего хочу?» (12, 74). Иванов пытается теперь найти ориентиры не в своей личной судьбе, а в жизни в целом, хочет «настоящей правды». И возрастала его связь с эпохой, с поколением. Укрупняли масштабы случившегося с Ивановым и добавления, внесенные в его монолог в 1896 году: «И скажи, можно ли было иначе? Ведь нас мало, а работы много, много! Боже, как много!» (12, 74). Теперь в пьесе, наряду с иронией по поводу перехода от одного шаблона и заблуждения к другому, звучало осознание трагичности положения человека и стоявшего за ним поколения, упавших под тяжестью объективно непосильных для них задач и вопросов.

Разные варианты финала в «коршевской» и «александринской» редакциях говорят о том, что Чехов искал определенную развязку для сюжета о герое непонимающем, ложно и по-разному оцениваемом другими, совершающем открытие и сознающем свою несостоятельность[36]. В ближайшие годы Чехов по крайней мере трижды будет разрабатывать такой сюжет в жанре повести: в «Скучной истории», «Дуэли» и «Рассказе неизвестного человека». Во всех трех повестях — «ивановская» ситуация, но каждый раз развязки будут разными.

---

[36] Здесь можно возразить С. М. Козловой, объясняющей работу Чехова над новыми редакциями лишь как уступку мнению «массы», не понявшей новизны жанра «иронической драмы» (Указ. соч. С. 90). Поиск определенного типа развязки для известного типа сюжетов — задача творческая, по-разному решаемая разными художниками.

«Скучная история» ничем не завершается, финал у повести открытый, но смерть духовно обанкротившегося героя вот-вот наступит, и должна погибнуть Катя. «Дуэль» заканчивается едва не состоявшимся убийством на поединке. Лаевский в отличие от Иванова не человек, пытавшийся жить «не как все», а человек, все время нарушавший нравственный закон. Но он оказался способным на резкую перемену в своей жизни. В «Рассказе неизвестного человека» герой начинает с того, к чему приходил Иванов в «коршевской» редакции (жить обыкновенной жизнью, «как все»), но кончается его опыт смертью Зинаиды Федоровны и тревогой за будущую судьбу ребенка, Сони.

Финал, развязка выражают авторскую оценку изображаемой в произведении ситуации. Можно заметить, что в поисках финала для «ивановской» ситуации Чехов неизменно исходит из критерия ценности жизни. Сохранение жизни человеческой — мера всего у Чехова, об этом напоминают его финалы: от самоубийства Иванова до «человека забыли» в последней пьесе. Гуманизм писателя проявлялся в его чисто художественных поисках.

Итак, в «Иванове» Чехов откликается на ситуацию, прямо подсказанную эпохой 80-х годов: массовое разочарование в былых увлечениях и столь же поспешный переход к увлечениям новым, крах авторитетов и учений, неподготовленность к практическим действиям по принятым программам и т. д. Писатель стремится в драматической форме охватить наиболее общие просчеты и ошибки «в области мысли», обратившись для этого к анализу наиболее рядовых и массовых форм сознания. Сводить авторские намерения в «Иванове» к утверждению или опорочению какого-либо конкретного крыла в общественной мысли эпохи значит сужать как социально-историческое, так и общечеловеческое звучание пьесы.

Чехов изучал сознание эпохи, идя от его единичных проявлений к широким обобщениям. Социальные и временные характеристики героев дают конкретную оболочку проявлениям этого сознания. Но границами только чеховской эпохи «ивановская» ситуация не исчерпывается.

Размышлениям, поискам, иллюзиям «среднего человека» своей эпохи Чехов придавал важный общече-

ловеческий смысл. Не ради примирения с обыденностью и мелкостью, как в этом обвиняла его критика, Чехов перенес интерес на «среднечеловеческое существование», а ради изучения того, как преломляются наиболее общие вопросы человеческого сознания в наиболее массовой среде.

«Иванов» во многом вырос из рассказов, ему предшествовавших. В них Чехов ставил своих героев в определенные сходные ситуации. Ситуация открытия, перехода от того, что «казалось», к тому, что «оказалось» («Тапер», «Хористка», «Кошмар», «Неприятность» и др.). Ситуация непонимания героями друг друга («Враги», «Хорошие люди»). Ситуации ни к чему не приводящего спора, никого не убеждающей проповеди («Без заглавия», позже — «Огни»), перемены убеждений и настроений («На пути»)... В наиболее концентрированном виде в конце 80-х годов все они собираются в «ивановскую» ситуацию, в которой оказался герой одноименной пьесы.

Но многое в пьесе опробовано впервые. Найденный в «Иванове» тип героя пьесы, драматического события, конфликта, жанра, связанный с «гносеологической» темой, будет иметь далеко идущие последствия для всей драматургической системы Чехова.

Герой «Лешего» и герои Потапенко

В «Иванове» к главному герою прилагаются взятые из литературы готовые определения (Гамлет, Тартюф, Обломов) и объяснения («среда заела»), и обо всех можно сказать: «не то», «старо и глупо». Так было и в прозе Чехова — в «Огнях», «Неприятности», «Припадке»: писатель чаще всего возвращался к ложности общих представлений и шаблонных приговоров.

Явление, так подробно рассмотренное в «Иванове», продолжало волновать творческое воображение Чехова. В комедии «Леший» (1889) вновь идет речь о вреде, который вносит в людские отношения привычка судить о человеке предвзято, подходить к нему «боком», прилагать готовые «книжные» определения, выносить безапелляционные приговоры. Главный герой «Лешего» помещик и врач Михаил Хрущов из тех, кому чу-

жды определения, еще недавно имевшие такую власть: «Демократ, народник [...] да неужели об этом можно говорить серьезно и даже с дрожью в голосе?» (12, 157), — именно потому, что он видит в подобных общих определениях ярлыки, затемняющие подлинную сложность человека.

Среди всех чеховских пьес «Леший» выделяется своим светлым, умиротворенным концом, герои его приходят к конечному выводу о ценности жизни, любви, человечности. Исследователи часто находят в «Лешем» следы толстовского влияния [37]. Как будто такие следы отыскать нетрудно. Перемена, которая происходит с большинством персонажей комедии в четвертом действии, может быть соотнесена с толстовскими нравственными воскресениями в финале. Влиянию Толстого приписывают исповеди, покаяния, которых, действительно, немало в тексте «Лешего». Наконец, призывы любить ближнего, отказаться от вражды и раздоров могут быть истолкованы как нравственные сентенции в духе морального учения Толстого. И делается вывод о том, что такая направленность «Лешего» — недолгое творческое заблуждение писателя, отход от самого себя.

Но неверно истолковывать авторскую задачу в «Лешем» как утверждение какой-либо определенной идеи (например, толстовской) взамен какой-либо другой (например, демократической, народнической). Повесть «Дуэль» будет во многом напоминать по своему построению «Лешего», финал ее также содержит некую резкую перемену в поведении и жизни героя. А создана «Дуэль» через два года, после Сахалина, когда Чехов занимал определенно полемическую позицию по отношению к толстовской моральной проповеди. В «Лешем», как и в «Дуэли», своя самостоятельная тема, свой независимый принцип рассмотрения идей и взглядов, свой самобытный способ художественной аргументации. К проповеди или изложению чьего-либо учения чеховские произведения не имеют отношения.

Прозвучавшее в «Лешем» утверждение терпимости, предупреждение о последствиях, к которым может вес-

---

[37] См.: Громов Л. П. Годы перелома в творческой биографии А. П. Чехова//Чеховские чтения в Ялте. М., 1954. С. 22; Бялый Г. А. Современники//Чехов и его время. С. 17—18; Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...» С. 84—89.

ти чересчур общий, односторонний, прямолинейный подход к человеку, имело и личные, биографические, и социальные, коренящиеся в эпохе причины.

Личным, выстраданным, чем питается сюжет «Лешего», была смерть брата Чехова Николая в 1889 году. Этот момент до сих пор недооценивается в исследованиях и комментариях к комедии. Между тем смерть любимого брата-художника, непутевого Николки Косого, первая смерть, которая пришла в семью Чеховых, повлияла на мироощущение, а следовательно, на творчество писателя, может быть, не менее сильно, чем последовавшее через несколько месяцев сахалинское путешествие. Во всяком случае, и «Скучная история», и «Леший», да и «Дуэль» пропитаны чувствами и размышлениями, вызванными этой утратой.

По первоначальному замыслу (см. письмо к А. С. Суворину от 10 октября 1888 г.), суть пьесы сводилась к контрастному противопоставлению «ученой воблы», либерального профессора-«сухаря» (будущего Серебрякова) и Лешего — человека по-настоящему деятельного и идейного. Фабула должна была показывать, как «господа Лешие действуют на женщин» (П 3, 36), то есть комедия должна была строиться по схеме классического русского романа, в котором герой истинный противопоставляется героям мнимым, а истинный облик его выявляется в конечном счете в любовной сфере. («Большой комедией-романом» назвал Чехов «Лешего» в письме к А. Н. Плещееву; возможно, многое из того, что копилось Чеховым в конце 80-х годов для своего романа, перенесено им в эту комедию.) В этом замысле где-то на периферии (№ 7 в «афише») находился брат покойной жены Серебрякова Волков, будущий Войницкий: его заслуг по управлению имением не оценили, он «брюзжит», «с гонором», «кричит».

Выбросив в Псел, по собственному признанию, неудовлетворившие его первые два акта «Лешего», Чехов вернулся к работе над пьесой только осенью 1889 года (см. 12, 383), то есть после смерти Николая. Теперь гвоздем пьесы становится самоубийство изломанного «зуды» Жоржа Войницкого. Под влиянием этой смерти всех охватывает чувство общего стыда, вины, пересматриваются взаимные отношения всеми персонажами, кроме Серебрякова (С о н я. Папа, но ведь *мы*

виноваты! Серебряков. ...Неужели, по-вашему, я виноват? — 12,193).

Жорж Войницкий, который брюзжал, всем надоедал, казался несносным, вдруг ушел из жизни. И тем самым возбудил чувство вины у всех, кто к этому способен (в первую очередь у Хрущова-Лешего; упорствует в своей непогрешимости один Серебряков). «Изломанным зудой» был Николай Чехов в последние свои месяцы и недели. «Характер генеральский», «капризник и привередник ужасный», «ежеминутно кашляющий, брюзжащий и неугомонно командующий художник» (П 3, 199, 209, 214). До смерти Николки Косого домашние и знакомые чувствовали свое над ним превосходство, нередко тяготились им; и Чехов с высоты своей чистоты и силы старался воспитывать непутевого брата (знаменитое письмо к Н. П. Чехову о том, каким требованиям должны отвечать воспитанные люди). Чувство непоправимой утраты, нелепости всех обвинений и приговоров перед лицом смерти, гибели, пожара — это чувство было остро пережито летом и осенью 1889 года.

Первоначальный замысел комедии о вреде всеобщих раздоров, о деспотизме либеральных бездарностей углубился и обогатился, получив новое освещение после личной утраты. За прозвучавшим в «Лешем» призывом к большей терпимости, вниманию, за авторскими указаниями на иллюзорность человеческих приговоров и оценок, за борьбой с «ложными представлениями» стояла и определенная литературная и общественная позиция Чехова.

Не случайно слова Сони из «Лешего» «*мы* виноваты» повторяются вскоре в письме Чехова, собиравшегося на Сахалин: «виноваты [...] все мы» (П 4, 32). Целью поездки на каторжный остров, между прочим, было опровергнуть те «ложные представления», которыми убаюкивало себя общество, готовое свалить всю вину за ужасы Сахалина на «красноносых смотрителей». Отправляясь в апреле 1890 года на Сахалин, Чехов чувствовал себя созревшим для того, чтобы говорить современникам суровые истины о действительности, бросить вызов заблуждениям и иллюзиям, разделяемым всеми в «образованном обществе». И своей пьесой Чехов думал открыть глаза многим на природу массовых заблуждений и ложных представлений.

В те месяцы, когда «Леший» еще обдумывался, Чехов писал Суворину: «Воюют же не знания, не поэзия с анатомией, а заблуждения, т. е. люди» (П 3, 216). Надеясь своим письмом убедить Суворина в ложности его и французского писателя П. Бурже вражды к естествознанию, к «науке о материи», Чехов, действительно, ошибался. О невозможности всеобщего примирения, которое еще допускается в «Лешем», будут говорить его послесахалинские произведения. Но борьба с «заблуждениями», «ложными представлениями» останется неизменной.

В чеховской иронии над общими представителями, которые сохраняли власть над его современниками, была констатация краха многих «хороших общих мест», обнаружившегося в 80-е годы. И напрашивался вывод о необходимости искать новые объединяющие начала, ту «настоящую правду», которой сейчас «никто не знает». В финале «Лешего» герои обретают любовь, говорят о мире и согласии, цитируют стихи, смеются — настроение, когда сброшен груз заблуждений и ложных представлений. «Леший» не случайный эпизод, а развитие давно заявленной Чеховым художественной позиции.

В то же время пьеса по сравнению с «Ивановым» содержала немало нового. Теперь, после «Иванова», в котором Чехов хотел сказать все о человеке «ноющем», не способном совладать с жизнью, он создает пьесу, где в центре стоит человек «неноющий»: Хрущов-Леший, будущий Астров в «Дяде Ване».

Смена материала, тональности, постоянное обновление задач естественны для Чехова. Кроме того, здесь сыграл известную роль неосуществленный замысел пьесы Ал. П. Чехова «Копилка».

Чехов писал старшему брату 8 мая 1889 года, когда сам работал над своей пьесой: «Ты задался целью изобразить неноющего человека и испужался. Задача представляется мне ясной. Не ноет только тот, кто равнодушен. Равнодушны же или философы, или мелкие, эгоистические натуры. К последним должно отнестись отрицательно, а к первым положительно» (П 3, 210). Что подразумевает Чехов под «равнодушием», он поясняет далее, когда говорит о тех «равнодушных тупицах, которым не причиняет боли даже прижигание каленым железом», — речь, конечно, не о них. Речь

идет о выработанной и осмысленной жизненной позиции, об отношении к «ударам судьбы»: здесь-то и проявляется истинное, философское равнодушие. Позже Чехов скажет о героях пьесы «Дядя Ваня», в которой сохранится зерно замысла «Лешего»: «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!»[38] Свист Астрова в ответ на «удары судьбы» — внешнее проявление такого «неноющего» равнодушия.

Правда, в «Дяде Ване» будет уже иной, по сравнению с первыми пьесами, характер конфликта: там и ноющий, и ненооющий герои уравнены в своей страдательной зависимости от жизни. Пока же, в «Лешем» Чехов создал образ человека активного, ненооющего, который «нашел свой огонек» (12, 156), в котором все видят «героя, передового человека» (12, 194).

Проблема истинного героя времени, тех требований, которым он должен соответствовать, встает в «Лешем» не случайно. Она волновала многих писателей-восьмидесятников. Сразу вслед за чеховским «Лешим» начнут появляться одно за другим произведения о героях времени, написанные его литературным сверстником И. Н. Потапенко.

«Ненооющий» герой в понимании Чехова и герой произведений «бодрого таланта», как критика окрестит Игнатия Потапенко, — такое сопоставление открывает некоторые важные стороны литературной позиции Чехова.

Имя Потапенко прогремело в 1889—1891 годах, когда были опубликованы его повести и романы: «Секретарь его превосходительства», «Здравые понятия», «Генеральская дочь» и особенно «На действительной службе» и «Не герой». На рубеже 80—90-х годов некоторым критикам казалось, что наступающее десятилетие в русской литературе пройдет под знаком Потапенко, этого «кумира 90-х годов»[39].

Сейчас с именем Потапенко связано несколько устоявшихся одиозных характеристик: певец «негероев», типичный представитель русского натурализма... Заглавие наиболее известного романа писателя «Не герой» (1891), ставшее впоследствии не только обозначением

---

[38] Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1954. Т. 1. С. 232.

[39] См.: Скабичевский А. Не понимающий себя талант//Северный вестник. 1891. № 1; Струнин Д. Кумир 90-х годов. Критический этюд//Русское богатство. 1891. № 10.

основного направления творчества Потапенко, но и знамением целой литературной эпохи, толкуется как выражение авторской симпатии к «негероям». Как вызов, брошенный Потапенко тем читателям и критикам, которые ждали от литературы изображения настоящих героев.

Но это недоразумение. Слово «не герой» в заглавии стоит в кавычках, смысл которых раскрывается всем содержанием романа: тот, кого могут назвать «негероем», кто сам не претендует на звание героя, и есть подлинный герой. Иными словами, позиция Потапенко не воспевание безгеройности, а как раз указание современникам на того, кто по его мнению, является подлинным героем времени, стремление быть в русле исконной для русской литературы традиции поисков «героя времени», разъяснение сути такой героичности, «передовитости» (словцо из романа «Не герой»). Другое дело — в чем, по мнению Потапенко, можно было видеть героизм, «передовитость» на рубеже 80—90-х годов.

Делать добро, но такое добро, которое посильно каждому, — вот, собственно, вся программа Рачеева, авторского протагониста в романе «Не герой», хотя он и подчеркивает, что у него нет ни программы, ни системы. То, чем занимается Рачеев, это типичные «малые дела», и этим он очень напоминает более позднюю героиню Чехова, Лиду Волчанинову из «Дома с мезонином».

Рачеев и сам знает, что его дела — малые. Но если мы чаще обращаем внимание на то, что они м а л ы е, и осуждаем Потапенко и его героев, то для них главным было, что это все-таки д е л а, в противовес бездействию или эгостическому существованию, или обычной неэффективной благотворительности. Для них, как позже и для Лиды Волчаниновой, это было вполне достаточным оправданием в собственных глазах, было их «правдой». Эта правда была и маленькой, и ненастоящей, но справедливость требует отметить, что такого рода противопоставленность героев практического дела героям «бумажных идей» увлекала писателей и несравненно большего масштаба. Не случайно рассуждения Рачеева приводят на память речи тургеневского Соломина, гончаровского Тушина.

К Рачееву вполне приложим отзыв Чехова о другом гончаровском герое: «Штольц не внушает мне никакого

доверия. Автор говорит, что это великолепный малый, а я не верю. Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и собой довольная. Наполовину он сочинен, на три четверти — ходулен» (П 3, 201—202). Рачеев — герой штольцевского, тушинского, соломинского типа. Это говорит, конечно, не в его пользу. Но ведь Чехов отвергал также и «тургеневских девиц», и Кутузова с Наполеоном у Толстого, и еще многие нормативистские образы в предшествующей литературе. И для героя Потапенко оказаться в этом ряду отчасти даже утешительно.

Поиски героев времени — сквозная тема творчества Потапенко. Герои, посвятившие себя «малым делам», — частный случай в этой галерее изображенных им современников. Они исповедуют жизненную философию, близкую той, что пропагандировалась в статьях правонароднической «Недели», и разделяют всю несостоятельность «культурно-заплаточной» деятельности. Интерес читателей к положительным и идеальным героям Потапенко пришел и ушел вместе с определенным историческим отрезком времени. Но сам пафос поисков «героя времени» был шире тех или иных форм «передовитости», которые писатель находил в свою эпоху.

Итак, если судить Потапенко по законам, им самим над собой признанным, то законы эти не раз формулировались демократической критикой: «Из существующих в обществе элементов и пробудившихся стремлений [...] создать идеальный тип, как руководящее начало для людей, ищущих образцов»[40]. Ирония судьбы: Потапенко честно стремился следовать лучшим литературным традициям и образцам (Тургеневу, Гончарову) — угадать и воспеть героя времени, бросить упрек безгеройному поколению. Но... история предпочла ему Чехова — писателя, избравшего совершенно иную литературную позицию.

Основная сопоставительная проблема здесь — тип героя, принципы изображения человека и его жизненных ориентиров в творчестве Потапенко и Чехова. Необходимость и неизбежность смены героев в эпоху крушения народнических теорий осознавались многими писателями 80-х годов. Отчетливо это сформулировал

---

[40] Цит. по: Бельчиков Н. Ф. Народничество в литературе и критике. М., 1934. С. 132.

Короленко в своем письме к Н. К. Михайловскому от 31 декабря 1887 года — 1 января 1888 года: «Мы теперь уже изверились в героев, которые (как мифический Атлас — небо) двигали на своих плечах «артели» (в 60-х) и «общину» в 70-х годах. Тогда мы все искали «героя», и господа Омулевские и Засодимские нам этих героев давали. К сожалению, герои оказывались все «аплике», ненастоящие, головные. Теперь поэтому мы прежде всего ищем уже не героя, а *настоящего* человека, не подвига, а душевного движения, хотя бы и непохвального, но зато непосредственного (в этом и есть сила, например, Чехова)» [41]. Поворот писателей нового поколения к «среднему», обыкновенному человеку, в значительной степени объяснялся сходными настроениями. Но еще раз следует подчеркнуть, что не само по себе обращение к «среднему человеку» составляет суть чеховского новаторства.

«Умер поэт всех нас» [42], — писал А. Амфитеатров в некрологе Чехова. Н. Я. Берковский, приведя фразу Амфитеатрова, поясняет ее так: «Чехов ничего не пропустил в старой России — ни капиталистов, ни помещиков, ни мужиков, ни обывателей, — описал все племена, все состояния: от генералов, военных и штатских, до кучеров и лакеев, от профессоров до унтер-офицеров и лавочников, о каждом состоянии что-нибудь сказал с точнейшим знанием дела» [43].

Это верно в том смысле, что разнообразие социальных характеристик чеховских героев необычайно велико, и в том, что Чехова нельзя представить как певца какого-либо одного сословия или класса. Но главное не в пестроте и многообразии сословных, возрастных, психологических типов в произведениях Чехова. Главное в чеховском творчестве, что в первую очередь составляет его своеобразие, — это то, что людей разных сословий, возрастов Чехов стремился рассмотреть под единым углом зрения, охватить общим пониманием, найти закономерности, характеристики сознания «среднего человека».

---

[41] Короленко В. Г. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1956. Т. 10. С. 81—82.

[42] Амфитеатров А. В. Собр. соч. Спб., 1912. Т. 14. С. 24.

[43] Берковский Н. Я. Чехов, повествователь и драматург// Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 404.

Очень существенны замечания Л. Я. Гинзбург о том, что в своих героях Чехов изображал «состояния единого эпохального сознания», «модификации единого исторического сознания». «Сознание, изображенное Чеховым, предстает во множестве конкретных социальных воплощений... Социальная роль персонажа... держит персонаж, материализует его и не дает расплыться в общепсихологической трагедии поколения»[44]. Можно лишь добавить, что «сознание, изображенное Чеховым», исследуется им отнюдь не только в традиционных формах идеологически оформленного утверждения, декларации. Нет, чаще всего Чехов говорит о самых исходных, зачаточных, бытовых формах сознания. Это — ячейки, из которых вырастают и массовые формы «эпохального сознания».

Вернемся к сопоставлению героев Чехова с героями Потапенко. Герои Потапенко вдохновляются благородными идеями, но, как подчеркивают они, не «бумажными», «книжными», а теми, к которым их приводит сама жизнь (Рачеев: «Я не придерживаюсь никакого учения, кроме учения моей совести... У меня нет никакой программы»[45]). В этом они видят свое отличие от героев предшествующей эпохи — шестидесятников, семидесятников. Рачеев называет себя средним человеком, делающим то доброе дело, которое под силу каждому.

То же мог бы сказать о себе и герой Чехова Хрущов — Леший. И ему чужды направленческие интересы, подведение деятельности под «партийные» программы. И он отвергает общие определения типа «демократ», «народник», затемняющие, по его убеждению, подлинную суть человека. И поглощен он как будто малыми, но конкретными делами (леса, торф)...

Сходство с героями Потапенко на этом и кончается, в остальном — существенная разница.

Потапенковский Рачеев так говорит о себе: «Я, слава богу, вовремя сознал, что я не более как средний человек, и не сделал ложного шага. Я сказал себе: нет, подвига я совершить не способен, а буду жить по совести, и то хорошо. И когда я твердо сказал себе это, все мое отчаяние, происходившее от бесплодного

---

[44] Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 72—74.

[45] Цит. по: Спутники Чехова. С. 341, 390.

искания путей, прошло, и в душе моей водворилась полная гармония [...] Я так рассуждал: если я буду лезть из кожи, чтоб моя деятельность имела всеобщее значение, то в лучшем случае достигну самых ничтожных результатов, а скорее ничего не достигну, кроме удовлетворения моего тщеславия. Но если люди вроде меня будут ограничиваться добросовестной работой каждый в своем маленьком районе, да если таких людей будет много, то мы кое-чего достигнем» [46]. Усвоив, что подвиг, жертвы, великие дела — все это превосходит возможности среднего человека, герой Потапенко все вопросы решил тем самым для себя раз и навсегда — и застыл на этом в своем развитии. Самодовольство, самоуспокоенность в сильной степени присущи герою Потапенко и совершенно чужды герою Чехова.

Уже в первых трех действиях пьесы Леший несравненно интереснее всех будущих потапенковских героев, вместе взятых: его отличают «талант», «страсть», «широкий размах идей»: сажая леса, «он размахнулся мозгом через всю Россию и через десять веков вперед» (П 3, 34). И остановись Чехов на утверждении привлекательных качеств своего героя, можно было бы сказать, что он победил Потапенко его же оружием, на его поле.

Но для Чехова важнее, чем создание образа героя времени, — исследование природы человеческих взглядов и деяний, то, что он называл «областью мысли», «ориентированием», «поисками за настоящей правдой».

В четвертом действии «Лешего» автор заставляет героя по-новому взглянуть на себя, изменить оценки окружающего. Потрясенный самоубийством Войницкого, Хрущов делает некое важное для себя открытие. Он признается: «...если таких, как я, серьезно считают героями [...], то это значит, что на безлюдье и Фома дворянин, что нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого темного леса...» (12, 194). Суть перемены, которая происходит с Хрущовым, — отречение от самоуспокоенности, от уверенности в абсолютности своей прежней «правды», признание сложным того, что прежде казалось ясным.

Это не просто наделение героев иными, по сравнению с героями Потапенко, качествами. Это утверждение

---

[46] Там же. С. 390.

другой концепции художественного мира. Произведения Чехова отличаются от произведений его современников не просто иными героями, у которых иные взгляды или иные черты характера. Они основаны на ином методе изучения мира и человека, при котором проверке на истинность и прочность подлежит любая разновидность претензий на героичность, «передовитость», на знание правды.

Через два года после «Лешего», уже побывав на Сахалине, Чехов заставит героя повести «Дуэль» фон-Корена проделать подобный же путь от уверенности в собственной правоте и превосходстве к признанию неизвестных ему возможностей в другом человеке и вообще в жизни. Оба дуэлянта — и Лаевский, и фон-Корен — говорят в конце повести: «Никто не знает настоящей правды» (7, 453). А в «Дяде Ване» Астров в отличие от Хрущова изначально не будет знать «правды», не будет иметь надежных ориентиров, «огонька», хотя и унаследует от Лешего все достоинства «неноющего» человека.

В «Лешем» речь шла об отказе от узости, бессердечности выносимых людям оценок, о том, как оказываются нелепы и непоправимо жестоки взаимные придирки, поспешные осуждения с позиций мнимого превосходства. Все это заставляет понять внезапная смерть Жоржа Войницкого. Когда острота личной потери, смерти брата, прошла, Чехов возненавидел свою комедию за «те обстоятельства, при которых она писалась» (П 8, 285). В 90-е годы важнее и страшнее стала казаться драма людей, не уходящих из жизни, обреченных на долгую и бессмысленно потраченную жизнь без «огонька впереди». Так «Леший» перерос в «Дядю Ваню». В отличие от «Лешего», в котором главное событие, ведущее героев к открытию, происходит перед последним действием, в «Дяде Ване» основное событие — открытие (идол оказался мнимым, пропала жизнь) произошло до начала пьесы — как до этого в «Иванове» и вновь как в «Гамлете» [47].

Чехов, в противоположность таким своим современникам, как Потапенко, отказывается от героев, чьи без-

---

[47] О связях «Лешего» с такими произведениями конца 80-х годов, как «Иванов» и «Скучная история», см.: Турков А. М. От «Лешего» к «Дяде Ване»//Литературная учеба. 1980. № 1. С. 179—188.

упречные ненадломленность, ненадтреснутость не проходят через испытания. Он отказывается принять те иллюзорные решения, в которых находят духовное успокоение потапенковские герои.

Герой Чехова непременно сомневается, стремится к неосуществимому, недостижимому. На этом пути он обязательно впадает в заблуждение, предается иллюзиям, не признает очевидности, мысли и речи его горячи и сумбурны, а поступки неадекватны вызвавшим их причинам. Но стремление к «настоящей правде» так же неотъемлемо от людей в чеховском мире, как и незнание никем из них «настоящей правды». Образ чеховского героя строится на напряженности между этими разнонаправленными составляющими. Герой Потапенко, как потом героиня «Дома с мезонином» Лида Волчанинова, делает немало полезного, но он абсолютизирует свою «правду», считает ее окончательной — и поэтому неинтересен.

Сравнение «ущербных» героев Чехова с «безупречными» героями Потапенко оказывается, таким образом, менее существенным, чем сравнение авторских концепций.

Разные концепции литературного героя обусловили и разные принципы его изображения, в частности отношения героя с окружающим его бытом.

Вот потапенковские герои Рачеев и Высоцкая говорят о том, что помогать народу надо с толком, с пониманием того, что ему действительно требуется («Не герой», часть II, глава 4). Через несколько месяцев герои повести Чехова «Жена» будут вести разговоры на ту же тему. Персонаж этой повести доктор Соболь тоже скажет о том, что отношения с народом «должны быть деловые, основанные на расчете, знании и справедливости» (7, 479). Но какая разница! Рачеев уверенно вещает (и не только о том, что делать среднему человеку или как следует помогать народу, но и о литературе, о семейных отношениях и т. д.) — Высоцкая согласно внимает. У Чехова же о докторе Соболе как бы мимоходом сказано, что у него толстые пятки и что он постоянно одалживает спички, свои же то и дело теряет.

Подобные подробности немыслимы в соединении с героем Потапенко: идеи и жизненная обыденность и «пошлость» у него несоединимы. Во власти «пошлости»

у Потапенко оказываются лишь персонажи второго плана — Зоя Федоровна, Ползиков; главные же герои лишь испытывают по поводу сопровождающей их пошлости «удивление», «изумление» и т. п. (наиболее излюбленные ремарки в романе Потапенко).

Симптоматично, что о пьесе Потапенко «Жизнь» (написанной им в соавторстве с П. Сергеенко) Чехов позже заметит, что в ней много изречений «в шекспировском вкусе» и мало таких сцен, где «житейской пошлости удается пробиться на свет сквозь изречения и великие истины» (П 5, 252). То же и в романах Потапенко: герои изрекают истины, выносят приговоры, а «житейская пошлость» в лучшем случае служит поводом к очередным сентенциям.

Герои же Чехова, даже когда они говорят «про умное», не изымаются автором из окружающей их «житейской пошлости» и обыденщины. Чехов соблюдал столь трудно дававшееся его литературным сверстникам правило, которое формулировал еще Тургенев: «Появление пошлости бывает часто полезно в жизни: оно ослабляет слишком высоко настроенные струны, отрезвляет самоуверенные или самозабывчивые чувства, напоминая им свое близкое родство с ними» («Отцы и дети», гл. XIX). И делал следующий, после Тургенева, шаг в соединении возвышенного, серьезного и обыденного, пошлого — не чередуя даже их, а просто органически сливая. Споры на философские, социальные, политические темы у него не отделены от подробностей быта, погружены в них, выступают как бы наравне с ними. Вопрос о формах правильной помощи народу — и тут же «толстые пятки» и теряемые спички. Создается новая для литературы степень жизнеподобия.

К еще более поразительному эффекту это вело в чеховской драматургии. Уже в первой пьесе Чехова исследователи отмечают переплетение наивного мелодраматизма со смелыми экспериментальными попытками воссоздания будничных разговоров. Но в полной мере новаторство драматургического воспроизведения героя в повседневной жизни начинается с «Дяди Вани» и «Чайки».

Происходила так шокировавшая современников беллетризация драмы. Сцены в пьесах Чехова демонстративно строятся не по логике обсуждаемых в диалогах вопросов. К спорам героев подключается то, что в прозе

передается через описания: звуки, предметы обстановки, мелочи быта. «На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная... Осенний вечер. Тишина» (13, 105) и т. д.[48] Реакция героев на все это включается в их реплики, в диалоги, которые теряют однолинейность, нарочитую логическую выстроенность и последовательность.

Такая окрашенность, озвученность диалогов героев в прозе Чехова была принята читателями и критикой. В драме же это казалось явлением другого рода искусства. Даже такие сочувствовавшие «Иванову», «Лешему», «Чайке» современники, как Суворин, Южин, Плещеев, советовали Чехову вместо пьес писать повести. Лишь постановки Художественного театра приучили театральную публику к чеховскому драматическому языку, открыли его очарование и убедительность. А для многих исследователей все своеобразие драматургии Чехова свелось потом к этой насыщенности пьес «житейской пошлостью», бытом.

Каковы принципы отбора бытовых «мелочей» — вот основной вопрос в данном случае. Б. Зингерман пишет об особой диалектике чеховского мира: «По Чехову, житейская пошлость плоха, но и без нее нехорошо. ...Житейская пошлость, угнетающая учителя словесности, в душечке заслуживает себе прощения. ...Пошлость, по Чехову, плоха, но и Генрик Ибсен недостаточно хорош, потому что у него нет пошлости»[49]. Это суждение верно, но оно еще не объясняет особой художественной функции «случайной» мелочи, жизненной подробности в мире Чехова, через которые пошлость повседневной жизни воссоздается.

Изображение всей, «неотобранной» полноты бытия? Детальная прорисовка не только первого плана жизненной картины, но и ее фона? Да, все это есть в произведениях Чехова, но есть не только у него и не определяет специфики его творчества. В произведениях Ясинского — избыток случайных подробностей быта, в произведениях Потапенко таких подробностей явно недостаточно. Сравнение с ними еще раз подтверждает, что эта особенность чеховской поэтики должна быть

---

[48] См. многие примеры таких подробностей в кн.: Чудаков А. П. Мир Чехова.

[49] Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 80—81.

понята в связи с основными законами его художественного мира, соотнесена с составляющими этот мир координатами.

Богатство мира, окружающая чеховского героя действительность с ее подробностями — это аргументы в том споре, который вел своим творчеством Чехов. Споре с иллюзиями, разделявшимися большинством современников, с ложными претензиями на знание «правды», с ограниченностью сознания, с нежеланием и неумением соотнести свой «взгляд на вещи» с окружающей живой жизнью. Самой поэтикой своих произведений, тесно связанной с его «представлением мира», Чехов учил современников «правильной постановке вопросов».

Пьесы Чехова в контексте мировой драмы

Открывая «малый свет» литературных связей чеховских пьес, не будем забывать и «свет большой» — связи их с давней высокой традицией.

Некоторые элементы содержания и поэтики уже первых трех больших пьес Чехова восходят к античной драме.

В центре каждой из них находится один главный герой (от чего в последних четырех пьесах драматург откажется). Казалось бы, рефлектирующий и потерявший ориентиры герой Чехова во всем противоположен образу гармоничного, сильного, несгибаемого в самых исключительных обстоятельствах человека, изображенного в трагедиях Софокла. Понимание самых исходных целей творчества было разным у двух драматургов. Софокл стремился, по его словам, изображать «людей, какими они должны быть»[50]. По убеждению Чехова (и в этом он совпадает скорее с младшим современником Софокла Еврипидом), литература должна рисовать «жизнь такою, какова она есть на самом деле» (П 2, 11).

Героям трагедий Софокла — и Эдипу, и Антигоне, и Электре, и Аяксу — свойственна «твердая уверен-

---

[50] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 129.

ность в правильности раз избранного пути; они всегда цельные натуры, остающиеся верными себе на протяжении всего действия трагедии»[51]. Все это резко отличает от них героя первых трех больших пьес Чехова — Платонова, Иванова, Лешего, — который либо, как Платонов, переживает разлад с собой и с окружающими, либо, как Иванов, еще до начала пьесы утратил свою веру и твердость, либо, как Леший, приходит по ходу пьесы к осознанию неверности или недостаточности своих прежних убеждений и действий.

Но именно в трагедиях Софокла впервые в мировой драматургии разрабатывается финальная ситуация, когда герой, осознав свою вину или ошибку, вершит суд над собой и сам выносит себе карающий приговор. Белинский видел в таких развязках проявление духа свободного человека, который в столкновении с враждебной судьбой «нашел свой выход»[52]. Так решают покончить с собой герои «Аякса», «Трахинянок», особенно же показателен финал «Царя Эдипа», где самоослепление Эдипа — результат сознательного нравственного выбора, приговора героя самому себе.

В финале «александринской» редакции «Иванова» герой, увидев «вещи в настоящем свете», поняв, что «погиб безвозвратно» и что нытьем он оскорбляет свое собственное представление о «гордости и совести», стреляется. Наделив героя таким выбором, Чехов обратился к типу драматической развязки, впервые введенной Софоклом. Был близок к подобной развязке и Платонов, который также себя судит («Понимаю я царя Эдипа, выколовшего себе глаза! Как я низок и как глубоко познаю свою низость!» — 11, 177) и выносит себе приговор, но привести его в исполнение не решается: «Нет сил!!» — и вместо самоубийства Платонова следует выстрел в него одной из жертв его донжуанства. В «Лешем» герой тоже судит себя, но в соответствии с общим — примиряющим — замыслом он говорит о намерении и стремлении исправиться, жить и действовать иначе.

Тип развязки для той или иной ситуации — одна из самых устойчивых структур в истории драматического

---

[51] Ярхо В. Н. Софокл//История всемирной литературы. Т. 1. С. 361.

[52] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 424.

искусства. Бесконечно с ходом веков менялись лишь орудия, которыми вершился самосуд героя или приговор окружающих. Но выбор концовок оставался традиционно ограниченным: «герой или женись, или застрелись» (П 5, 72), — с досадой восклицал Чехов. За психологически, исторически, житейски обоснованным финальным поступком героя могут проглядывать древнейшие драматургические приемы. Новизна, обусловленная своеобразием таланта драматурга, развитием драматического искусства, проявляется прежде всего в мотивировках таких развязок.

Идя дальше в этом направлении, можно увидеть и другие моменты, сближающие театр Чехова с античным театром. Многие типологические параллели очевидны. В таких сопоставлениях не будет особой натяжки, если помнить о всем различии между историческими ситуациями, на которые откликались своим творчеством драматурги, — в Греции V века до н. э. и в России конца XIX столетия. Помнить, разумеется, надо и о прогрессе искусства, и об индивидуальном своеобразии каждого таланта.

Как в софокловской трагедии царь Эдип переходит от незнания к знанию и это открытие становится для него роковым, — через свои открытия идут к печальным для себя развязкам чеховские герои. Софокл первым начал средствами драматического искусства изучать психологию человека, совершающего открытие, которое представляет ему жизнь в новом свете и имеет в конечном счете решающее для него значение. Ситуация открытия («узнания», по терминологии Аристотеля) также одна из древнейших в литературе, и тут важна типология мотивировок, как и развязок.

Герой Софокла, максимально требовательный к себе, открывает несоответствие собственной жизни (отцеубийство, осквернение материнского ложа) своему нравственному идеалу — и готов не только отказаться от благополучия, но и пожертвовать жизнью. Самосуд такого героя — высшее выражение «педагогической требовательности к человеку» [53], как точно определяет современный исследователь пафос софокловской драматургии.

Герой толстовской «Власти тьмы» Никита тоже со-

---

[53] Апт С. Античная драма/Античная драма. М., 1970. С. 19.

вершает открытие («Матушка родимая, дошло, видно, до меня») и тоже выносит себе приговор. Перед Никитой вдруг открывается глубина его нравственного падения. Русского крестьянина, попавшего под тлетворную власть денег, отвергшего патриархальные устои, драматург проводит через страшные преступления (отравление, растление, убийство ребенка), чтобы осуществилось конечное его прозрение. Никита в конце пьесы совершает всенародное покаяние, сам отдает себя в руки людского суда, чтобы избавиться от опостылевшего ему отныне житья, заглушить муки совести. Толстой-реалист рисует жизнь и людей такими, каковы они есть, но Толстой-проповедник вводит религиозно-моралистический комментарий и хочет указать пути спасения.

Герой Чехова открывает несостоятельность прежних убеждений, прежнего образа мыслей и действий, прежних кумиров. После своего открытия он не может продолжать видеть окружающее по-старому и жить так, как прежде. Иванов перед самоубийством говорит, что в нем заговорила совесть. Это в отличие от толстовской пьесы не духовное и нравственное просветление, ведущее к перерождению. Потолок мотивации сильно снижен, приведен к обычным масштабам: к пробуждению совести ведут отнюдь не чрезвычайные события, тем более не преступления. Героя мучает не просто нравственная вина перед теми, кому он невольно причиняет зло. Иванов считает, что «погиб безвозвратно» именно потому, что прежние ориентиры утрачены, а новых нет. Совесть не дает ему жить «без веры, без любви, без цели» (12, 74).

Традиционные для мирового театра учительские, воспитательные задачи пьеса с подобными мотивировками и развязкой выполняет не тем, что в ней указан пример должного поведения или единственно верный путь к спасению, а тем, что вовлекает зрителя или читателя в исследование невидимых, хотя и самых обычных причин, ведущих к человеческому злосчастию. Причин, коренящихся в повседневных, обыденных отношениях, разговорах, суждениях друг о друге.

Что означают подобные параллели, проведенные через 24 столетия? И что питает драматургию Толстого, Чехова: жизнь или изучение литературных канонов? Вопрос, поставленный таким образом, не имеет смысла. Русский театр конца XIX века вряд ли сверял свои ре-

шения со страницами Аристотеля. Драматургический материал, с которым имели дело Толстой и Чехов, бесконечно индивидуален, возрос на совершенно самобытной исторической, социальной, национальной почве. Но некоторые принципы организации этого материала (известные ситуации, фабульные ходы, разновидности сценических действий, способы его завершения и т. п.) оказались настолько устойчивыми, что за тысячелетия развития мировой драмы сохранились в глубинной, живой памяти театра. По ним нагляднее сверять, с ними убедительнее соотносить вечное обновление театра и драматургии.

Не только в отдельных ситуациях и развязках чеховские пьесы соотносимы типологически с античной драмой.

Д. Магаршак находит в пьесах Чехова в преображенном виде некоторые важные элементы античного театра. Как известно, начиная с «Чайки», важную роль в пьесах Чехова станут играть невидимые, внесценические персонажи (родители Нины Заречной, затем, в «Трех сестрах», Протопопов и жена Вершинина, в «Вишневом саде» ярославская тетушка и парижский любовник Раневской). Это могущественные, хотя невидимые силы, сообщающие действию движущие мотивы; в греческих пьесах эта функция принадлежала богам, которые решали судьбу персонажей. Функция вестника (в античной трагедии это персонаж, информировавший зрителей о событиях, происходящих за сценой) в пьесах Чехова обычно рассредоточена между несколькими действующими лицами, в разговоры которых искусно вводятся сведения, проясняющие ситуацию. Магаршак находит в чеховских пьесах также преображенные элементы хора, комментирующего и оценивающего действие. Самым же важным наследием античного театра в пьесах Чехова он считает искусство перипетии, которое Аристотель иллюстрировал примерами из трагедий Софокла, у Чехова же этот элемент приобретает гораздо более изощренные формы [54].

Мотивы античного мифа (Платоновой «пещеры») видит в последнем действии «Чайки» Р. Л. Джексон [55].

[54] Magarshack D. Chekhov the Dramatist/2nd ed. New York [1960]. P. 163—173.

[55] Jackson R. L. Chekhov's Seagull': The Empty Well, the Dry Lake and the Cold Cave//Chekhov: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, 1967. P. 109—111.

Ф. Фергюссон, продолжая отыскание следов античной драматургической техники в пьесах Чехова, проводит параллель между их четырехактным членением и четырьмя композиционными элементами древнегреческой трагедии [56].

Наконец, заслуживает внимательного изучения то, как в пьесах Чехова действует принцип трагической иронии. У Софокла, в трагедиях которого впервые в мировой драматургии этот принцип нашел свое осуществление, над действиями людей торжествует рок, воля богов. У Чехова форма трагической иронии используется, чтобы показать, как взгляды, надежды, верования людей разбиваются о логику, точнее, нелогичность действительной жизни.

Обнаружить в пьесах Чехова элементы и конструкции, восходящие к античной драме, таким образом, возможно, такие сопоставления имеют определенную традицию. Еще больше найдено и продолжает отыскиваться совпадений и перекличек между театрами Чехова и Шекспира.

Одним из первых связал имена Чехова и Шекспира, как известно, Толстой. Душечка была им поставлена в ряд таких мировых типов, как Дон Кихот, Санча Панса и Горацио (55, 129), пьесы же Чехов, по известному толстовскому парадоксу, писал «еще хуже, чем Шекспир». В. Мейерхольд признавался в письме к любимому драматургу, что «сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета» [57]. В отзывах этих современников был задан уровень сопоставления. Направления же конкретных сравнений определились в последующие десятилетия.

В англоязычных странах имя Чехова начало ставиться рядом с именем Шекспира уже на рубеже 10—20-х годов. Подобная параллель была признана не сразу и не всеми. Когда, после лондонской постановки «Дяди Вани» в 1921 году, газета «Лондон Меркури» назвала Чехова «величайшим писателем со времен Шекспира», такое утверждение далеко не встретило общей поддержки [58]. Критики США стали прилагать

---

[56] Fergusson F. The Idea of a Theater. Princeton, 1953. P. 163.

[57] Литературное наследство. Т. 68. С. 439.

[58] Chekhov. The Critical Heritage/Ed. by V. Emeljanow. London, 1981. P. 29.

к Чехову шекспировский масштаб после гастролей Художественного театра в 1923 году, открывших им подлинного Чехова. Вначале сравнения делались чаще всего по контрасту. Говоря о поразивших их «чрезвычайно простых» чеховских сюжетах, о способах построения пьес и создания единого эстетического впечатления, английские и американские критики видели в Чехове драматурга, который радикально обновил традиции, установленные Шекспиром [59].

В наши дни, когда отношение к Чехову в Англии и США давно миновало стадию первого знакомства и творчество его стало неотъемлемой частью духовной жизни самых широких культурных слоев, общим местом в работах о Чехове стало сравнение его вклада в мировую драматургию и театр с тем вкладом, который внес Шекспир. «Как всякий великий театр, театр Чехова возрождается к жизни и самообновляется с каждой новой постановкой, — пишет профессор Дж. Стайен. — Мы всегда увидим что-то новое в Чехове, так же как мы видим новое в Шекспире» [60]. Самоочевидным кажется соотнесение этих имен для деятелей театра: драматурга Артура Миллера, режиссера Питера Брука [61].

Сравнения делаются по разным направлениям.

Выше уже говорилось о мнимых и действительных следах влияния «Гамлета» в «Иванове». «Чайка» давно названа шекспировской пьесой Чехова. Писалось немало о сходстве сцены представления пьесы Треплева со сценой мышеловки из «Гамлета», а в линии Треплев — Аркадина — Нина отмечалось сходство с линией Гамлет — Гертруда — Офелия. Для А. Роскина строки из «Гамлета» — лейтмотив «Чайки» [62]. По мнению Д. Магаршака, эти всем известные фразы нужны для создания сходных настроений между зрительным залом и персонажами пьесы [63]. В том, что Чехов помещает своих героев в ситуации, сходные с ситуациями «Гамлета», Т. Виннер видит авторский иронический комментарий, в свете которого «Чайка» становится в перевернутое,

---

[59] Ibid. P. 147, 205, 228, 247.

[60] Styan J. L. Chekhov in Performance. Cambridge, 1971. P. 338.

[61] Театр. 1985. № 1. С. 139, 141.

[62] См.: Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки. С. 131.

[63] Magarshack D. Chekhov the Dramatist. P. 173.

отраженное соотношение с шекспировской трагедией[64].

Томас Манн проводил аналогию между словами Просперо из шекспировской «Бури» и признаниями чеховского профессора из «Скучной истории»[65], аналогию можно продолжить на всех духовных родственников этого героя в пьесах Чехова. В последней книге Р. Писа[66] в каждой из последних пьес Чехова отыскан «мотив узурпации», знакомый по шекспировским трагедиям: в этом свете, в частности, истолковываются действия Аркадиной и Тригорина в «Чайке», Серебрякова в «Дяде Ване», Наташи в «Трех сестрах», Лопахина в «Вишневом саде».

Сопоставления продолжаются... Нетрудно видеть, что в целом возможны два пути рассмотрения чеховских пьес в контексте мировой драмы. Один — тот, который иллюстрировался выше. Это путь отыскания в пьесах Чехова совпадений, перекличек, аналогий, прямых обращений к текстам своих великих предшественников. Путь установления традиций, наследования прошлого. В творчестве Чехова словно осуществлен завет Гёте драматическим писателям: «Драматург, сознающий, к чему он предназначен, должен неустанно совершенствоваться... Изучать надо не современников и соратников, но великих людей прошлых времен, чьи произведения не только веками сохраняют свою ценность, но и интерес к которым не утрачивается... Надо изучать Мольера, изучать Шекспира, но прежде всего древних греков и еще раз древних греков»[67].

Драматургия Чехова — необходимый результат развития мирового театра. В чеховских пьесах обнаруживаются древнейшие структуры, в них живет многовековой опыт мировой драмы. Но это лишь одна и притом не главная линия изучения литературных связей чеховских пьес. Такое изучение необходимо, но совершенно недостаточно. Ведь, обращаясь к вечному языку театра, Чехов писал «вопреки всем правилам драматического искусства» (П 6, 100).

---

[64] Winner Th. Chekhov and His Prose. P. 183—184. См. также: Шкловский В. Б. Гамлет и «Чайка»//Вопросы литературы. 1981. № 1. С. 213—218.

[65] См.: Манн Т. Слово о Чехове//Собр. соч. В 10-ти т. М., 1961. Т. 10. С. 525.

[66] Peace R. Chekhov. A Study of the Four Major Plays. London, 1983.

[67] Эккерман И. П. Разговоры с Гёте... С. 519.

Отыскивая параллели, заимствования, аналогии, мы осознаем Чехова как продолжателя традиций, хранителя наследия. Но Чехов в истории мировой драмы — прежде всего преобразователь, пролагатель новых путей, создатель особого типа театра.

«...это совершенно новый вид драматического искусства» [68]. А раз так, основной интерес должно представлять то новое, что несла с собой чеховская драматургия. Изучая сходное, следует прежде всего иметь в виду непохожее. И связи, переклички с предшествующей драматической литературой должны осмысляться в соотнесенности с этой новизной.

Самое трудное здесь — понимание того, в чем именно состояло новое слово Чехова-драматурга. Как не впасть в соблазн преувеличения и не выдать за новаторские открытия Чехова то, что либо всегда было в языке театра, либо принадлежит всей современной ему драме?

Было время, когда все в драматургическом языке Чехова казалось новым и небывалым: так решительно спорили с шаблонностью и рутиной в устоявшемся и привычном чеховские постановки Художественного театра. Позже появились работы, показавшие, что многое у Чехова является общим с «новой драмой», как русской (Л. Толстой), так и западноевропейской (Ибсен, Гауптман, Стриндберг, Метерлинк). Творчество Чехова было показано как частный случай, наиболее наглядное воплощение общих закономерностей драматургии рубежа веков. Подобно тому как проза Чехова в иных типологических исследованиях оказывалась растворенной в едином потоке литературы конца XIX — начала XX веков, в драматургии Чехова, рассмотренной на фоне «новой драмы», могут выступать на первый план признаки, объединяющие и в определенном смысле уравнивающие ее с другими драматургическими системами эпохи.

И еще вопросы. Как не свести новизну к одному, действительно важному моменту, но вырванному из системы, в которой он только и имеет смысл? Как, наконец, не принять за новое слово какие-либо элементы формы, которые на самом деле вызваны глубинной, содержательной перестройкой?

---

[68] М. Горький и А. Чехов. С. 25.

Обыкновенность действующих лиц, воспроизведение обыденной жизни. Смешение жанров, соединение комического и серьезного. Отказ от центрального героя, «децентрализация» системы персонажей. Рассредоточение действия на слабо связанные между собой эпизоды, «микросюжеты». Перенесение событий за сцену и даже за пределы пьесы. Вот некоторые признаки чеховских пьес, на которые указывают современные исследователи драматургии и театра.

Примем их как очевидность, как данность (помня, что осознаны и объяснены эти признаки были не сразу, а благодаря усилиям теперь уже не одного поколения исследователей и деятелей театра). К этим, действительно новаторским особенностям построения пьес Чехова нередко и сводится его новое слово.

Но возникают подрывающие такое понимание вопросы. Ведь, скажем, повторение разными персонажами какой-либо одной комической черты можно встретить в любой комедии Шекспира и Мольера. Смешное, нелепое, порочное там буквально разлито по многим персонажам, выпевается поочередно, дуэтами и ансамблями, множеством действующих лиц одной и той же пьесы. А где центральный герой в «Недоросле», «Ревизоре», «Своих людях...», «Плодах просвещения»? Такая «децентрализация» — одна из древнейших черт комедийного театра, и Чехов от «Чайки» к «Вишневому саду» шел к более полному овладению наиболее существенными его приемами. Но именно приемами, средствами, способами организации. А *что* организовано такими приемами, вокруг какого единого начала по-новому объединились средства, использовавшиеся предшествующим театром? Очевидно, такое начало есть в пьесах Чехова, как и у каждого из его великих предшественников.

То же можно сказать относительно и чередования, соединения комического и серьезного, и варьирования главной темы в побочных, и введения «микросюжетов». Задолго до Чехова комедии Шекспира, Грибоедова, Гоголя, Островского дают немало примеров именно такой организации драматургического материала. И к вынесению событий за сцену, как мы видели, прибегал Шекспир, а еще раньше — драматурги античности. Чехов резко порвал с ближайшей к нему по времени традицией «хорошо сделанной пьесы» (водевиль и ме-

лодрама Скриба, Лабиша, Дюма и их эпигонов). Но новизна чеховских решений по-настоящему проясняется в соотнесении не с этой традицией, а с вершинными явлениями мировой драматургии. И новизну эту следует искать не в тех или иных приемах организации материала, а в своеобразии самого драматургического материала. Специфику театра Чехова определяет прежде всего его содержание.

Чеховская эпоха рубежа XIX—XX веков вызвала к жизни целый спектр новаций в драматургическом, театральном языке, проявившихся в пьесах драматургов разных стран и разного дарования. Общность драматургической стилистики «новой драмы» во многом шла от общности тематики и проблематики, волновавшей человека конца века, вступавшего в новую эпоху [69]. И тогда, и позднее, в XX столетии, в театр приходили авторы новых тем, новых для театральных подмостков героев, новых приемов, стилевых манер. Их новаторство обновляло театр от десятилетия к десятилетию.

Но гораздо реже, раз во многие столетия, происходят переломы и сдвиги, когда поворачивается на своей оси вся громада Театра. Происходит перенесение центра тяжести — не в тех или иных «специальных» темах, идеях, персонажах, приемах, а в самом драматургическом интересе. Совершаются изменения, влекущие за собой перемены в типе действующих лиц, в характере сценического события, в природе конфликта, изменения, требующие иной манеры исполнения, сценического поведения.

Авторы, которым суждено произвести такой поворот в истории театра и драмы, атакуют предшествующую им традицию с разных направлений, вводят сразу многие новшества, которые потом усваиваются массовой драматургией. Но в первую очередь они обязательно несут с собой некий общий взгляд на мир и на человека, который и служит основой, источником частных, конкретных новаций.

В их пьесах — единый источник драматического и комического, общая основа положений и ситуаций — настолько широкая и настолько совпадающая с логикой жизни, чтобы варьироваться, не повторяясь, во мно-

[69] См.: Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966; Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века.

жестве сюжетов, объединять десятки разнохарактерных и одновременно несущих внутреннее сходство персонажей. И важно уловить эту единую родовую основу, источник обновления всего драматургического языка.

Так, во всех десяти комедиях Шекспира единый, порожденный философией Ренессанса, источник комических положений и перипетий. Это — нормальный, естественный человек в его отношении к Природе, чаще всего представленный в его «усилиях любви». Каждая из шекспировских любовных комедий по-своему варьирует «излюбленную идею эпохи о всеобщей и неодолимой власти Природы над человеческими сердцами»[70]. Именно отсюда проистекает внутреннее сходство, при всем психологическом разнообразии всех персонажей этих пьес, вовлеченность всех действующих лиц в любовную интригу, бесконечная смена положений, сочетание трогательного и забавного и т. п. Все особенности формы шекспировских комедий выводятся из этой их единой содержательной основы.

Иной источник комического в театре Мольера. Это — комедии иерархического общества. В героях мольеровских пьес персонифицированы пороки «сословных» типов[71], сложившихся исторически и социально. (Именно эта разновидность театра оказала воздействие на всю русскую классическую комедию от «Недоросля» до «Плодов просвещения».) По отношению к так широко понятой родовой основе драматического действия даже вполне самобытные драматургические системы, например, театр Лопе де Вега, комедии «плаща и шпаги» и т. д., выглядят вариациями, национальными и историческими разновидностями.

Пьесы Чехова стали эпохой в развитии мировой драматургии прежде всего потому, что отразили определенное состояние человека и мира — вполне исторически обусловленное и вместе с тем в известном смысле универсальное, способное к воспроизведению и пониманию в различных национальных и исторических условиях. Если давать краткое (безусловно, схематичное) определение, то рядом с шекспировской пьесой о «натуральном» человеке, мольеровской пьесой о «сос-

---

[70] Пинский Л. Комедии и комическое начало у Шекспира// Шекспировский сборник. М., 1967. С. 152.

[71] Там же. С. 153.

ловном» человеке стали чеховские пьесы о человеке «ориентирующемся».

Чехов предложил не новые идеи, но новые пути рассмотрения идей и мнений. Он ввел не небывалого до него героя с новыми признаками (классовыми, или профессиональными, или психологическими), но новый угол зрения на самых различных персонажей.

За разнообразием характеристик персонажей чеховских пьес — единая сущность «среднего человека», то есть «всякого» человека и в то же время русского человека 80—90-х годов. Лишенный надежных жизненных ориентиров, отягощенный ложными (иллюзорными, трафаретными, догматичными) представлениями — тем, что каждый несет как свою правду личный взгляд на вещи, — «настоящей правды» ни один чеховский герой не знает, но порой смутно ощущает ее необходимость, бессознательно к ней стремится. «Общие идеи», предлагаемые эпохой и ее идеологами, приобретают в сознании каждого самые причудливые осложнения и вариации — они-то и интересуют в первую очередь автора. «Движение и перемещение представлений» (воспользуемся словами О. Мандельштама) стало событием, решающим для судьбы героя.

Конфликт наряду с событием — основа всякого драматургического произведения.

Может показаться, что понимание центральной темы чеховского творчества как «ориентирования» в жизни сводит главный интерес к сфере сознания, к чисто мыслительным процессам. Но в том-то и дело, что «личным взглядом на вещи» чеховского героя определяются его поступки, отношения между действующими лицами. Исходные невидимые, «невещественные» события чеховских пьес ведут к вполне ощутимым действиям, столкновениям, развязкам.

Первые три пьесы тяготели еще к монодраматизму. Один центральный герой в них вступал в конфликт с другими, оказывался выделенным из общего ряда. По своему месту в конфликте — это традиционный для мирового театра «наш человек на сцене»[72]. На нем, независимо от степени его «положительности», сосредоточены преимущественный интерес и сочувствие зрителей.

---

[72] Эта категория применительно к театру Островского подробно освещена в кн.: Журавлева А. И. А. Н. Островский-комедиограф. М., 1981. С. 38—82.

Между тем в рассказах и повестях Чехова («Враги», «Дуэль», «Палата № 6», «Черный монах») постепенно складывался иной тип конфликта. Герои в них приходят в столкновение, антагонизм между ними достигает порой крайних форм, сами они убеждены в абсолютной противоположности своих «правд». Автор же указывает каждый раз на общность между ними, на скрытое сходство, которого они не замечают или с возмущением отвергают [73].

Из пьес впервые такой тип конфликта последовательно проведен в «Чайке».

«Чайка» — «Корделия» — «Бесприданница» — «Дикая утка»

Творческая история «Чайки» даже сейчас, после трудов не одного поколения исследователей, кажется не менее загадочной и нераскрытой, чем сама великая пьеса. В «романе Нины Заречной» сплетены и расщеплены характеры и судьбы многих близких и далеких Чехову, известных и неизвестных нам людей — Левитана, Потапенко, Бальмонта, «трех Лидий», актрис и докторов, начинающих писателей и бедных учителей [74]. Но важно учесть не только биографические источники. Ведь «Чайка» — пьеса о людях, в чьих судьбах неотделимы искусство и любовь, — немыслима без литературных предшественников, скрытых и явных сюжетных и характерологических цитат. Связи «Чайки» с предшествующей литературой лишь постепенно открываются, наблюдения накапливаются. Обращение к литературным связям пьесы позволяет глубже проникнуть в ее смысл.

Шекспировский «Гамлет» и пушкинская «Русалка», тургеневский «Рудин» и «Бесприданница» Островского, ибсеновская «Дикая утка» и «На воде» Мопассана [75] —

---

[73] См. об этом: В. Б. Катаев. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 185—203.

[74] См. работы Ю. Соболева, Л. Гроссмана, З. Паперного, Э. Полоцкой, А. Нинова и др.

[75] Разные стороны литературной предыстории «Чайки» раскрывают в своих работах А. Роскин, Л. Лотман, Б. Кастелянец, А. Головачева, В. Шкловский, Т. Виннер, Д. Магаршак, Э. Чансез и др.

образы, сюжеты, строки этих (и других) произведений, упоминания о них либо присутствуют в репликах и монологах, в построении отдельных сцен, либо продолжены в характерах и взаимоотношениях чеховских персонажей, либо бросают символический отсвет на их действия и судьбы. Все это создает неповторимую атмосферу «Чайки», придает пьесе новое, глубинное измерение.

В ряду литературных предшественников «Чайки» должна занять место и забытая повесть чеховского современника И. Л. Леонтьева (Щеглова) «Корделия» (1889), а сам Леонтьев (Щеглов) — в ряду возможных прототипов героев «Чайки».

Линия главных героев «Корделии» — Груднева и Марты — во многом напоминает линию молодых героев «Чайки» — Кости и Нины. А композиция леонтьевской повести — вначале молодость героев с влюбленностью, с первыми шагами в искусстве, с надеждой славы, потом (переданная в пересказе, «за сценой») история их столкновения с грубой реальностью и в конце встреча через несколько лет, когда герои подводят невеселые итоги, — как бы предвосхищает основной композиционный стержень «Чайки».

Наброски к «Чайке» в записных книжках, прокомментированные З. С. Паперным (т. 13) и Л. М. Долотовой (т. 17 академического собрания сочинений), показывают, что вначале, осенью 1894 года, Чехов обдумывал образ молодого бунтаря в искусстве (в пьесе это Костя Треплев): «Вещать новое и художественное свойственно наивным и чистым, вы же, рутинеры, захватили в свои руки власть в искусстве и считаете законным лишь то, что делаете вы, а остальное вы давите» (17, 35).

Эта запись — зародыш важнейшей темы «Чайки» — темы молодости, вечно дерзающей в искусстве и поднимающей бунт против того, что кажется ей преградами, враждебными ее представлениям об искусстве. Бунт и праведный, и слепой одновременно, замахивающийся на идолы и фетиши и... попутно, походя на вечные законы искусства, не только крушащий враждебные таланту рутину и умеренность, но и гибельный для самого бунтаря, который не щадит ни окружающих, ни себя.

Эта исходная тема «Чайки» виделась Чехову в форме шекспировской, гамлетовской ситуации: рядом с молодым бунтарем с самого начала в замысле присутст-

вуют его противники — узурпаторы, захватившие места в искусстве, «рутинеры» — мать-актриса с ее любовником, а также учитель (в пьесе — Медведенко), очевидно, призванный противопоставлять исканию «новых форм» в искусстве отражение «существенного», борьбу с житейскими невзгодами. Что удивительно — в первоначальном замысле «Чайки» не было самой Чайки, героини пьесы, нет записей о Нине Заречной.

В июле 1895 года, когда замысел пьесы еще обдумывался и созревал, — внезапная поездка к Левитану, стрелявшемуся от отчаяния в любви[76]. В замысел пьесы вошли и озеро, и подстреленная птица, и попытка самоубийства героя. И лишь когда в октябре 1895 года Чехов начал писать пьесу, рядом с героем встала героиня. Появляется запись об актрисе, вспоминающей невозвратное прошлое: «Пьеса: актриса, увидев пруд, зарыдала, вспомнила детство» (17, 39). С появлением Нины тема новых путей в искусстве прочно связалась в «Чайке» с темой любви.

Как часто было и будет у Чехова, героям его пьес предшествуют герои его прозаических произведений.

Ко времени написания «Чайки» уже нашла отражение в одной из повестей Чехова, «Ариадне», история любви несчастной Лики Мизиновой и Игнатия Потапенко[77]. Никто из изображенного в «Ариадне» любовного треугольника не вызывает сочувствия: ни героиня, увлекшаяся недостойным человеком, ни пренебрегаемый ею влюбленный герой. Решив вернуться к истории, столь близкой ему, еще раз в «Чайке», Чехов дал ее теперь в суровом, усиленном трагической развязкой освещении. Но история Нины и Тригорина — «сюжет для небольшого рассказа», обернувшийся трагедией, — все же выступает в «Чайке» как тема сопутствующая. Она приобретает смысл лишь в связи с главной историей Кости и Нины.

И еще к одному предшествующему произведению Чехова тянется нить от «Чайки», к повести «Скучная история». Нина Заречная повторяет и увлечения, и разочарования героини повести Кати. «Кстати сказать, —

---

[76] См. об этом: Гроссман Л. П. Роман Нины Заречной// Прометей. М., 1967. Т. 2.

[77] См. об этом: Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли.

пишет об этом З. С. Паперный, — перекличка мотива повести и пьесы позволяет понять, как далеки были от истины критики, видевшие в судьбе Нины Заречной лишь повторение фактов жизни Лики Мизиновой» [78]. И действительно, у Кати из «Скучной истории» были совсем иные прототипы. В частности, это Иван Леонтьевич Леонтьев (Щеглов).

Познакомившись с Леонтьевым в конце 80-х годов, Чехов писал: «Милый он человечина, симпатичный, теплый и талантливый» (П 2, 183). Чехов отметил в произведениях Леонтьева на военную и театральную темы теплоту, разнообразие, внутреннее богатство, потому что почувствовал в этом родственное своим собственным путям литературе. Эти стороны леонтьевского таланта он старался поддержать нередко в борьбе с самим Леонтьевым, увы, безуспешно. Достаточно оригинальный в беллетристике, Леонтьев все больше увлекался писанием пьес для театра и здесь чаще всего терпел неудачи. «Милый Жан ... пишу докторскую диссертацию на тему: «О способах прививки Ивану Щеглову ненависти к театру» ... На этом свете жить не тесно, для всех найдется место (эти слова почти буквально повторит Тригорин в третьем действии «Чайки». — *В. К.*) ... Занимайтесь беллетристикой. Она Ваша законная жена, а театр — это напудренная любовница. Или становитесь Островским, или же бросайте театр. Середины нет для Вас» (П 3, 158). Рисуя в «Скучной истории» Катю с ее роковой влюбленностью в театр, Чехов, как он сам признался, «воспользовался отчасти чертами милейшего Жана» (П 3, 238).

В первых числах октября 1895 года Чехов получил письмо от Леонтьева (Щеглова) — первое после долгого перерыва в их переписке. Отвечая «Милому Жану», Чехов заметит, что несколько дней назад он думал о нем, слушая пение монашек при освящении памятника на могиле Плещеева (П 6, 83; «Вы мне снились в прошлую ночь», — писал Чехов до этого в единственном письме 1894 года — П 5, 303). А через несколько дней Чехов впервые сообщит о том, что пишет «Чайку» (П 6, 85).

Трудно гадать, как могли пересечься размышления

---

[78] Паперный З. С. «Судьба актрисы...» // Театр. 1974. № 3. С. 73.

о судьбе Леонтьева (Щеглова) с окончательным обдумыванием сюжета «Чайки». Очевидно одно: судьба Нины Заречной оказалась очень близка судьбе героини «Скучной истории» Кати, на связь которой с Леонтьевым указал сам Чехов. Тогда же в памяти Чехова мог возникнуть сюжет повести Леонтьева «Корделия», которую он хорошо знал: повесть начала печататься во 2-м номере журнала «Артист» за 1889 год, там же, где появилась пьеса Чехова «Лебединая песня (Калхас)».

У обоих молодых героев «Корделии» — идеальные представления о театре, оба преданы высокому искусству, каждый втайне мечтает об успехе и славе, окружающие их не понимают, оба они презирают театральную рутину и господствующую бездарность. У него больше претензий, которым не суждено сбыться, у нее — больше таланта, точнее, задатков таланта. Груднев обожает свою Марту, которая потрясла его, читая на театральном экзамене монолог шекспировской Корделии. Для него она вдвойне идеал — в искусстве и в жизни. Услышав его объяснения в любви, она обращает все в шутку. Любовь смешного, хотя и милого сверстника кажется ей лишней.

Он проносит любовь к ней до конца, она же, полетев, как бабочка, на огонь рампы, обожгла крылья, судьба ее сломана, веру в театр она потеряла («Если бы вы побыли час у нас за кулисами, вы возненавидели бы театр. [...] Теперь волей-неволей тянешь лямку... из-за куска хлеба. [...] Другой раз совсем не в голосе, совсем больна, лихорадка треплет, а тут пришлют вот эдакую идиотскую повестку [...] ну и поезжай... надрывай грудь на радость разных пьяных саврасов и бряцающих офицеров ...»[79]). И Груднев в своих мечтах терпит крах: виноваты рутина, театральные порядки, да и таланта, видимо, было недостаточно.

И вот встреча героев через несколько лет: с обломанными крыльями, с разбитыми иллюзиями, неудавшейся жизнью — а вокруг, в «Салоне общедоступных развлечений», где Марта-Корделия теперь поет в хоре, — торжествующая пошлость. Герои рассказывают друг другу о прожитом и пережитом, вспоминают свою молодость, дебют, мечты. Он любит ее по-прежнему, а она дружески, но жестоко по отношению к нему расска-

---

[79] Цит. по: Спутники Чехова. С. 179—180.

зывает о своих роковых увлечениях и ошибках («Я увлеклась безрассудно, слепо, как это только было возможно в те годы [...] Сначала я верила ему как богу. [...] Ну, а потом, когда все обнаружилось, он мне просто остервенел... остервенел, как только может остервенеть постылый любовник [...] Голос потеряла... Это еще с прошлой весны, как я больна была... Да что голос, бог с ним — веру потеряла... в жизнь веру потеряла!»[80]). Герои навсегда расстаются, на этой печальной ноте повесть кончается.

Многое из «Корделии» отзывается в «Чайке» — что-то буквально, а что-то по контрасту, в полемически переосмысленном виде.

Молодых героев повести и пьесы объединяет общее — страсть к театру и последующие повороты судеб. И главное — их любовь оказывается неотделимой от жребиев, выпавших на их долю в искусстве. Этот-то узел страстей и судеб, изображенный в «Корделии» и — почти одновременно — в образе Кати в «Скучной истории», станет композиционным стержнем «Чайки».

«Корделия» была внимательно прочитана Чеховым, как и все, что выходило из-под пера Леонтьева. На то, что размышления, отразившиеся в «Чайке», связаны с судьбой и творчеством Леонтьева, Чехов указал сам, сделав своеобразную метку в тексте своей пьесы.

Костя, недовольный своим творчеством, говорит в четвертом действии «Чайки»: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (Читает). «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно. (Зачеркивает)» (13, 55).

До сих пор считалось, что, иллюстрируя здесь рутинность описаний, Чехов думал о другом молодом писателе, А. В. Жиркевиче[81]. В письме к нему, посланном 2 апреля 1895 года, Чехов заметил: «Теперь уж только одни дамы пишут «афиша гласила», «лицо, обрамленное волосами»...» (П 6, 48). Но приводимых Чеховым примеров в рассказе Жиркевича «Против убеждения...» нет. Описания в рассказе Жиркевича действительно

---

[80] Там же. С. 195.

[81] См., например: Головачева А. Г. Тургеневские мотивы в «Чайке» Чехова//Филологические науки. 1980. № 3. С. 9.

длинны и изысканны, но и в письме к нему, и потом в «Чайке» Чехов имел в виду другой источник устарелой манеры описаний — произведения Леонтьева (Щеглова).

«Черная шапка курчавых волос прихотливо обрамляла прекрасный высокий лоб его...» [82] — читаем в рассказе Леонтьева «Первое сражение», а в другом его рассказе, «Миньона», на первой же странице — «Афиша гласила...» [83]. Снова, как в 1889 году в «Скучной истории», теперь, в 1895 году в «Чайке» Чехов обращался к сверстнику своей литературной молодости, который безнадежно отстал как художник и все-таки навсегда оставался «милым Жаном». Ведь, как писал Чехов Леонтьеву, «мои сверстники интересуют меня гораздо больше, чем все новые» (П 5, 123).

Так в симфонии «Чайки» прозвучала и вариация на тему Леонтьева (Щеглова) — его произведения и его собственной судьбы. Учесть это небесполезно: сравнение позволяет лучше понять глубину охвата жизни и мироздания в пьесе Чехова.

У Леонтьева тема довольно «специальна». Жизненные неудачи его героев во многом определяются возмутительными порядками, царящими в организации театральных школ и театрального любительства. Там, где у Леонтьева негодование фельетониста: что за порядки в русском театральном деле! — у Чехова речь идет о трагических и повторяющихся с каждым новым поколением закономерностях искусства и жизни. Это достигается тем, что самые разные персонажи, казалось бы, полярно разведенные в конфликте (Нина и Аркадина, Костя и Тригорин), на деле обнаруживают скрытую общность.

В самом начальном замысле «Чайки» (см. 17, 35) бунтарю были противопоставлены рутинеры, завоевавшие успех и занявшие первые места в искусстве. Победители безжалостны и равнодушны к не нашедшим себя. Костю унижает мать-актриса, не думая об этом, оскорбляет своим равнодушием или снисходительностью Тригорин.

Но окончательно добивает его Нина. В их последнюю встречу, уже после того как подведены итоги

---

[82] Щеглов И. Первое сражение. Спб., 1887. С. 23.
[83] Щеглов И. Корделия. Спб., 1890. С. 136.

столкновения с жизнью («Я верую...» — «Я не верую...»), Нина наносит ему три жестоких и безжалостных удара. Опять пренебрежение к его любви, опять признание к страстной и отчаянной любви к Тригорину, вновь напоминание о пьесе, ставшей началом всех последующих несчастий Треплева. После этого его уже ничто не связывает с жизнью.

Испытавшая на себе жестокость Тригорина, Нина не менее жестока по отношению к Косте, который жестоко не замечает безнадежной влюбленности Маши, а та в свою очередь пренебрегает любовью Медведенко.

Такая же карусель безответных признаний и жестоких отвержений и в другой возрастной группе персонажей (Дорн, Шамраев, Полина Андреевна, Сорин). Тут к общей цепочке подключаются не только любовь и ревность, но и равнодушие врача к пациенту, прибегающему к нему с надеждой на облегчение страданий.

Даже такой проницательный истолкователь Чехова, как Дж. Б. Пристли, видел одну из слабостей «Чайки» в том, что ее герои существуют по единому принципу: A любит B, B любит C, C любит D — получается «слишком большой круг несчастливых любовников» [84]. Но вся пьеса и держится на этой общей вовлеченности всех персонажей в единый круг отношений.

Дело не просто в том, что все подвержены одинаковым чувствам. Что важнее — все взаимоотношения героев освещены светом единого понимания. Анализ причин, ведущих к несчастьям, представленный в пьесе, дает неожиданный ответ.

В чем причина того что все так или иначе, на время или окончательно, несчастливы? Кто здесь жертвы и кто виновники страданий? Оказывается, дело не в том, что чья-то воля «дурно направлена» — просто каждый действует в соответствии со своим убеждением, представлением, взглядом, натурой. В одной из ранних редакций «Чайки» об этом говорилось прямо в следующем диалоге:

«Сорин. ... всякий по-своему прав, всякий идет туда, куда ведут его наклонности.

Дорн. Вот потому-то что всякий по-своему прав, все и страдают...» (13, 263).

В окончательном тексте этих слов нет: Чехов после-

---

[84] Priestley J. B. Anton Chekhov. London, 1970. P. 75.

довательно уходил от традиционного формулирования авторской мысли устами персонажа. Авторскую мысль у него раскрывает логика взаимоотношений и судеб героев.

Виновниками несчастья других чеховские персонажи становятся «просто» потому, что стремятся реализовать свои представления о счастье, о любви, об искусстве, о порядке и т. п. Быть виновником несчастья других — удел не отдельных злых, бездушных, безнравственных людей. Этому подвержен каждый. Иметь свой личный взгляд на вещи, быть поглощенным этим взглядом, оказаться неспособным понять «правду» другого — вот что ведет в произведениях Чехова к несчастьям и сломанным судьбам.

Такое — равнораспределенное — построение конфликта начало утверждаться в прозе Чехова еще с рассказа «Враги». С тех пор, со второй половины 80-х годов, Чехов не раз будет возвращаться к ситуациям, в которых противостоящие друг другу герои в равной степени наделены грузом ошибок, несправедливостей, ложных представлений и поступков. Такие всеохватывающие, равнораспределенные конфликты в «Именинах», «Дуэли», «Черном монахе».

«Чайку» нередко сопоставляли с «Бесприданницей» Островского. Внешние основания для сопоставления есть. В сходном — романтическом — ключе сыграла на Александринской сцене роли героинь этих двух пьес В. Ф. Комиссаржевская. Неслучайным казалось и то, что само имя героини «Бесприданницы» — Лариса — переводится с греческого как «чайка». Главный же повод для сопоставления виделся в том, что судьба Нины Заречной выглядит как вариант судьбы Ларисы Огудаловой: столкновение юной артистической натуры с грубым и жестоким миром, крушение наивных представлений об искусстве, о счастье, гибель любви.

Но за внешним сходством и здесь глубокое различие, прежде всего в строении драматургических конфликтов.

Приблизительно в одно время с «Чайкой» Чехов писал рассказ «Анна на шее». Тут соотнесенность с сюжетом драмы Островского, пожалуй, еще нагляднее. Анна — чеховская бесприданница (так ее называет муж Модест Алексеич). Поначалу, в завязке «Анны на шее», та же ситуация и расстановка сил, что и в «Бесприданнице»: красивое молодое существо отдано на по-

ругание обществу, где все покупается и продается. Но совершенно неверно понимать историю Анны как гибель хорошей девушки, ставшей жертвой мира денег и чинов.

Рассказу Чехова повезло на интерпретации в разных видах искусства. В фильме И. Анненского «Анна на шее» (1954) героиня вначале страдает как бесприданница, а потом с удовольствием, так сказать, со смаком мстит тем, кто ее унижал прежде. Массовый успех фильма критики объясняли тем, что постановщик потакает в нем невзыскательным вкусам, вводит чересчур вульгарные краски, пренебрегая тонкостью чеховских описаний. Но дело обстояло сложнее. Постановщик действительно расходился с Чеховым, но не в колорите, а в структуре, в исходной расстановке действующих сил. Он прибегнул к испытанному, привычному для зрителя конфликту жертвы и ее гонителей. Фильм вначале добивался отождествления переживаний героини с переживаниями публики, настраивал аудиторию на сочувствие ей, так что месть обидчикам во второй половине картины, каким бы оружием она ни совершалась, выглядела вполне законной, была рассчитана на удовлетворение возмущенного зрительского чувства. Еще сильнее подчеркивает мотив жертвы, гибели красоты в чуждом красоте мире либретто балета В. Гаврилина «Анюта» (1982). И фильм, и балет (при всем различии чисто художественных результатов) подменили чеховский конфликт конфликтом, характерным для предшествующей литературы.

Основа конфликта «Бесприданницы», как обычно в пьесах Островского, — «дурно направленная воля» одних и гибель в столкновении с ней других. Вместо гибели в иных пьесах может быть, наоборот, торжество над самодуром, притеснителем, интриганом и т. п. Развязки могут быть сколь угодно различны, но противопоставление внутри конфликта жертвы и притеснителя, стороны страдающей и стороны, причиняющей страдание, неизменно.

У Чехова же «Анна на шее» — рассказ о том, что жертва оказывается вполне достойной своих притеснителей, в конце она сама оказывается притеснительницей и повелительницей. Анна вполне подстать тем, в чей круг она попадает, — подстать с самого начала и даже до начала действия: по своим интересам, склон-

ностям, задаткам. Месть ее «болвану» мужу и поклонникам во главе с «его превосходительством» — не воздаяние за несправедливость, а осуществление скрытых до поры ее хищнических потенций.

Рассказ, напечатанный впервые в 1895 году в газете «Русские ведомости», Чехов переработал в 1901 году для собрания сочинений и усилил характеристику своей героини именно в этом направлении.

В газетном варианте было: «А денег у Ани было так же мало, как до замужества». В собрании сочинений стало: «*Выходила она за него только из-за денег,* и между тем денег у нее теперь было меньше, чем до замужества». В 1895 году: «... так же, как мать, умела щурить глаза, картавить, принимать красивые позы...» В 1901 году добавлено: «... приходить, *когда нужно,* в восторг, глядеть печально и загадочно» (9, 166, 168, 408, 409). Чеховская бесприданница оказывалась уравненной с враждебным ей окружением. И кто чьей жертвой тут становится в конце концов — еще вопрос.

Дело не просто в новых, усложняющих акцентах в старом конфликте. Нов сам конфликт: видимая противоположность при скрытом сходстве. Кстати, в такой разновидности конфликтов заключен и источник комического: обнаружение сходства во вроде бы разном.

В драме ярче всего этот чеховский тип конфликта воплотился в «Чайке» и затем в «Трех сестрах» и «Вишневом саде».

Большинство интерпретаций «Чайки» в театре и в литературоведении строилось именно на противопоставлении одних ее героев другим, на выделении кого-либо из действующих лиц за счет остальных.

Чаще всего Нина противопоставлялась Треплеву, уходя от него «вперед! и — выше!» [85].

Иногда предпочтение отдавалось Треплеву, обретающему под конец некую мудрость.

Иногда оба молодых героя-новатора изображались в противостоянии старшим, рутинерам.

Иногда на передний план выходил «умница» Дорн, говорящий о необходимости в искусстве ясных и осознанных целей.

Так появились интерпретации «Чайки», сводящие ее смысл к утверждению реализма в литературе против де-

---

[85] Ермилов В. В. А. П. Чехов. М., 1954. С. 336.

кадентства, или идейности искусства в противовес формализму, или к борьбе с рутинерством и пошлостью. Озабоченность героев отождествлялась с мыслью автора.

Но неверен сам принцип такого противопоставления применительно к персонажам чеховской пьесы. Какие-либо отрицательные качества одних в противовес каким-либо положительным качествам других — подобный источник конфликтов Чехов решительно отверг. Глубинная мысль автора ведет к пониманию того, что в обыденной жизни скрыто, ускользает, не хочет быть признанным. Чеховская пьеса показывает, как образ мыслей и поступки каждого могут стать звеном в цепи общих несчастий.

Конечно, в такой равнораспределенности по отношению к конфликту нет ничего общего с какой-либо нивелировкой характеров, психологии или поведения персонажей. Как раз наоборот: Чехов все усилия употребил на предельную индивидуализацию «правды» каждого, на изображение того, как «всякий идет туда, куда ведут его наклонности». Чем выразительнее, неповторимее каждый из персонажей в проведении своей «линии», тем поразительнее итоговый эффект от их сложения.

Не следует к тому же забывать, что, хотя по отношению к конфликту, к причинному ряду все персонажи уравнены, в обрисовке их Чехов пользуется двумя различными приемами. Персонажи «Чайки» делятся на две неравные группы в зависимости от того, меняются или нет их характеристики с ходом времени.

Большая часть персонажей не меняется. Каждый обладает неизменной чертой, признаком или неизменным набором черт. У каждого — своя «наклонность», свое пристрастие, своя ограниченность.

У Медведенко: жалованье маленькое, тяжело живется учителю, «вот и вертись».

У Маши: обожание Кости, безответная любовь, она — «несносное создание».

У Шамраева: хозяйство, старые театральные анекдоты.

У Полины Андреевны: ревность ко всем женщинам, оказывающимся рядом с Дорном.

У Сорина: в 60 лет еще не жил; «человек, который хотел».

У Дорна: пожил в свое удовольствие, цинизм медика в сочетании с «наклонностью к философии» и идеальным отношением к искусству.

В обрисовке Аркадиной и Тригорина — тот же принцип: неподвижность, неизменность. Набор черт, наклонностей у каждого из них богаче, в их характеристиках широко использован оксюморонный принцип, каждый из них по-своему «психологический курьез». Отсюда — особенно у Аркадиной — чрезвычайно богатая и разнообразная устойчивость. Но именно устойчивость, неподвижность, неизменность.

В четвертом действии, спустя два года, каждый из них повторяется, выступает все с тем же признаком или набором признаков. Перемены, конечно, происходят с каждым из персонажей: с Сориным приключился удар, Маша с отчаяния вышла замуж за Медведенко, Дорн съездил за границу, у Тригорина была связь с Ниной, у Аркадиной — новые гастроли, новые успехи и т. д. Речь идет о неизменности проявлений сущности каждого, а следовательно, и способа их обозначения. О каждом можно сказать словами Тригорина: «Одним словом — старая история».

Внешне эта неподвижность и неизменность сродни обрисовке героев в комедии масок или комедии классицизма, но различие несомненно. Не Скупой, или Ревнивец, или Добросердов, или Злоумыслов — каждый из персонажей «Чайки» носитель индивидуальной характерности, сформированной его индивидуальной судьбой. Актер — исполнитель такой роли и зритель легко представят «предысторию» каждой такой черты или набора черт. Мотивировки «характерностей» самые жизненные, как и формы их проявления.

И только двое молодых героев — Нина и Треплев — занимают иное положение, обрисованы иначе. Именно в изображении Нины и Треплева «Чайка» тесно связана с предшествующей прозой Чехова, с основными координатами чеховского мира.

В первых трех действиях по способу обрисовки они находятся наравне с остальными персонажами, каждый из них также «идет туда, куда ведут его наклонности».

Нина мечтает стать актрисой; в искусстве для нее главное — блеск и известность; любовь Кости ей приятна, пока не придет настоящая страсть.

Косте «нужны новые формы», современный театр

для него — рутина; он ненавидит тех, кто захватил главные места в искусстве, страдает от унижения, потом от ревности.

Но перед последним действием в каждом из них происходит перемена, и эта-то перемена составляет главное событие в «Чайке». То, что происходит в первых трех действиях: провал пьесы о Мировой Душе, завязка отношений Нины и Тригорина, попытка самоубийства Кости, — лишь подводит к основной перемене, подготавливает ее.

То, что происходит с Ниной между третьим и четвертым действиями, с точки зрения массовой литературы и ее читателя и зрителя представляло бы несколько интересных самостоятельных сюжетов: жизнь актрисы, ее роман с писателем, смерть ребенка... Это не считая того, что случилось с остальными персонажами.

Леонтьев (Щеглов) в своей «Корделии» избрал половинчатое решение. Часть подобных событий из жизни своей героини он изобразил в виде ряда эпизодов, об остальных она рассказывала в своем исповедальном монологе. Чехов и здесь уверенно и смело решал свою задачу. Весь мелодраматический «состав происшествий» (Аристотель) вынесен им за сцену, о них, подобно вестникам античных трагедий, информируют другие действующие лица — и то мимоходом, вскользь. Ведь, в свете «Корделии», «Скучной истории» то, что произошло с Ниной, это так не ново. Это тоже «одним словом — старая история». Внимание зрителя и читателя властно направляется на главное событие.

«Состав происшествий» в «Чайке» довольно пестрый, а основное событие одно. Это событие, перемена — то открытие, которое совершает, начав жить, столкнувшись с жизнью, каждый из молодых героев. Типологически эти открытия одинаковы.

В последнем действии оба молодых героя, подводя итоги, говорят о том, что теперь им стали понятнее тайны искусства. Каждый говорит о своем открытии, спорит с прежними своими представлениями, опровергнутыми жизнью, собственной практикой. Путь от «казалось» к «оказалось» проделали и Костя, и Нина, как проделывали прежде герои десятков рассказов и повестей Чехова.

«Я так много говорил о новых формах...» — это исходный пункт бунта Кости, так он понимал свои задачи

в искусстве прежде. А теперь — «я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» (13, 55, 56). И Нина признает ложность своих прежних представлений об искусстве: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй» (13, 58).

Сходен путь чеховских героев от «казалось» к «оказалось», неизбежно крушение прежних иллюзий. Но — тут же вступает в силу другой закон этого художественного мира, который сам писатель называл «индивидуализацией каждого отдельного случая». Ведь этим людям, не отделяющим жизни и любви от искусства, для того, чтобы жить дальше, мало одного понимания тайн литературы и театра.

Костя знает теперь, как должно писать. Но чтобы писать и жить, ему нужна любовь, а ответа на свое чувство он так и не встречает. Отказ Нины он воспринимает как окончательный приговор.

Нина знает теперь, как надо играть на сцене. Но ей, чтобы не погибнуть и верить в себя, нужно избавиться от любви к Тригорину, не верящему в театр и в ее талант. Нина убегает, спасаясь, но от Тригорина ей никуда не деться, потому что любит его «даже сильнее, чем прежде», любит «страстно до отчаяния»...

Как и всегда у Чехова, не общеобязательные рецепты — каким следует быть в искусстве или любви, а отсутствие общих решений, неповторимость каждой судьбы, каждого пути. Этой четкой, недвусмысленной драматической конструкции не видели критики, обвинявшие «Чайку» в неопределенности замысла и рыхлости построения. Говоря о современниках, носящих пиджаки и пьющих чай, Чехов использовал тип драматизма, близкий античному театру: судьба героя определяется силами, преодоление которых заведомо превышает его возможности.

Вместе с тем индивидуализирующий чеховский метод вел к обобщениям, общезначимым открытиям и утверждениям. В «Корделии» Леонтьева — отдельный случай, «страничка жизни» одного любителя театра, встретившего на своем пути необыкновенную женщину. Чехов-

ская «Чайка», в которой у каждого героя своя драма, явная или скрытая, говорит об общих закономерностях жизни. Ведь главное у индивидуализирующего Чехова не отрицание общих законов, а утверждение того, что их реализация проходит по меридианам единичных судеб.

В то время, когда создавалась «Чайка», к Чехову обращались с жалобами, просьбами, невеселыми размышлениями Александр Чехов, Шаврова, Жиркевич, другие писатели, актеры. В будущую пьесу стучались прототипы ее героев. Среди них — и Леонтьев, который в герое «Корделии» выразил как бы предчувствие своей судьбы в литературе. Леонтьевское отразилось и в Косте Треплеве: сочетание таланта и отсутствия ясных целей, непонимания своих возможностей; соединение ранимости и агрессивности, новаторских устремлений и груза рутинности в собственных произведениях. Есть леонтьевское и в иллюзиях Нины, которую ничем не убедить, что театр — это не вечный праздник, а черный труд и губительная страсть. Начальная тема бунта осложнилась раздумьями о возможностях бунтаря, о ясности целей в искусстве.

«Чайка», как и «Корделия», прозвучала реквиемом по погибшему таланту. Героиня Леонтьева, познав, как «груба жизнь», опускается, сломленная. Но Чехов спорил с фатальной безысходностью такого финала. Ответом на слова леонтьевской Корделии: «веру потеряла... в жизнь веру потеряла» — звучат слова Нины: «Умей нести свой крест и веруй». Только вера (вера в себя, в свой талант и в то, что существует настоящая правда, которую когда-нибудь люди узнают) способна помочь вынести «свой крест» в искусстве и в жизни. Это так перекликается с постоянными обращениями Чехова к Леонтьеву: «не ленитесь, голубчик, и не поддавайтесь унынию...» (П 5, 89).

Так что же, эти слова Нины и есть идейный центр пьесы? Значит, все-таки «устами персонажа» автор «Чайки» формулирует ее смысл? Нина как бы возражает Корделии, в письме Чехов отвечает Леонтьеву, но пьеса, опираясь на литературные ассоциации и отталкиваясь от них, несравненно шире конкретных полемик и ответов. Нередко в словах Нины о кресте и вере и видится конечная мудрость чеховской пьесы. Если бы это было так, способ заявления об авторском смысле

выглядел бы вполне традиционным; пропадала бы одна из наиболее радикальных «ересей» Чехова-драматурга.

Между тем не нужно забывать, что эти слова Нины — цитата, одна из нескольких цитат, содержащихся в ее заключительных монологах. Она читает из треплевской пьесы о Мировой Душе, потом вспоминает давние тригоринские слова о «сюжете для небольшого рассказа», еще одна цитата — из классики, из тургеневского «Рудина». Повышенная цитатность последних монологов Нины психологически мотивированна: в цитатах строится мир, отличный от ее теперешней жизни. В них она либо возвращается к своему светлому прошлому, либо, в тургеневских словах, находит поэтический эквивалент той суровой жизненной ситуации, в которой оказалась сейчас.

Слова о кресте и вере — тоже цитата, точнее, парафраза евангельского изречения. В трех евангельских книгах — от Матфея, от Марка и от Луки — варьируется несколько раз обращение Иисуса к ученикам: «И кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня» (Мф., 10. 38); «Если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя и возьми крест свой и следуй за Мною» (Мф., 16. 24; Мк., 8. 34; Лк., 9. 23); «И кто не несет креста своего и идет за Мною, не может быть Моим учеником» (Лк., 14. 27). К тому же соседствующее с этим евангельское требование во имя служения высшему делу «разделить человека с отцом и дочь с матерью ее... и враги человеку домашние его» (Мф., 10, 35, 36) прямо напоминает о ситуации в жизни Нины.

Уже одно то, что мысль о кресте и вере не собственная Нинина, а цитата, — сообщает этим ее словам особую окраску. Общее место, известное изречение, приводимое примером, к слову, требует иной тональности при его произнесении, чем самостоятельно формулируемое убеждение.

В то же время необходимость веровать и не терять бодрость духа, несомненно, выношена и выстрадана Ниной. Ее следующие слова: «Я *верую* и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни», — это ответ на слова, сказанные ранее: «Он *не верил* в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже *перестала верить* и пала духом...» (13, 58). Свою веру Нина оплатила дорогой ценой, и одна эта вера помогает ей продолжать жить.

«Верить» и «веровать» — понятия разной смысловой емкости. Не нужно доказывать, что при евангельской оболочке мысль Нины совершенно лишена религиозного содержания. «Свой крест» здесь — символ жизненной ноши, выпавшей человеку доли. Ее вера — вера в себя, в свое призвание, в возможность осуществления мечты, в способность противостоять грубой жизни. Более широкий смысл — «верую» — это и осознание необходимости вопреки всему продолжать жить, это и настроенность на наиболее общий для чеховских героев абсолют — «настоящую правду».

Иная наполненность у тех «вер», о которых говорят героини других пьес. Соня в «Дяде Ване»: «Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...» (13, 115). Маша в «Трех сестрах»: «...человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста» (13, 147). Тут все дело в конкретности обстоятельств, вызвавших эти признания.

Итак, «умей нести свой крест и веруй» — одновременно и цитата, общее место, и личное убеждение героини. Ясно, что задача автора — не провозгласить ее устами эффектную фразу как главную мысль произведения, а предельно индивидуализировать данный конкретный случай. Индивидуализировать — значит показать, какие осложняющие обстоятельства сопровождают то, что героиня формулирует как абсолютное утверждение.

Мы узнаем, в чем теперь состоит «правда» Нины, каковы ее нынешние ориентиры, но что такое эта правда в контексте окружающей жизни? Для Нины ее вера — спасение, а Косте от нее не становится теплее. Она обрела свой путь, но при этом добивает ослабевшего духом Треплева. Сама жертва, она причиняет смертную муку другому. И так далее. Не учитывать этих обертонов, сопровождающих мелодию Нины в финале, значит подменять обобщающую авторскую мысль частной идеей героя.

Как соотносятся фраза героя и авторский смысл произведения — одна из главных и наиболее трудных проблем понимания и драматургии, и прозы Чехова.

Герои чеховских пьес произносят немало ярких, афористически оформленных, привлекательных по своему абсолютному смыслу фраз.

«...художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно» («Чайка»).

«В человеке должно быть все прекрасно...» («Леший», «Дядя Ваня»).

«Человек должен трудиться...» («Три сестры»).

«...надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину» («Вишневый сад»).

По законам дочеховской (и большей частью послечеховской) драматургии сама стилистическая окрашенность подобных фраз, их обобщенность, «положительная» смысловая направленность делают их ударными, прямо выражающими авторскую позицию. К тому же фразы эти перекликаются между собой — отдельными словами, общей тональностью. И, говоря о едином начале чеховской драматургии, по ним как будто можно выстроить авторскую философию: эстетики труда, культурности, высоких устремлений и т. д. Так нередко и поступают интерпретаторы чеховской драматургии.

В свое время о Чехове было сказано удивительно несправедливо: «Он знает современный русский быт, как никто; но, кроме этого быта, ничего не знает и не хочет знать... У чеховских героев нет жизни, а есть только быт — быт без событий, или с одним событием — смертью; концом быта, концом бытия» [86].

С тех пор театр и литературоведение, сознательно или неосознанно, ставили задачей опровергнуть это истолкование Чехова как бытописателя, не поднимающегося до проблем бытия. Громадность обобщений, стоящих за чеховскими картинами быта, сейчас не вызывает сомнений, признается единодушно. Но в чем видеть эти обобщения? И как, в чем конкретно они выражаются в произведениях? Здесь единого понимания нет.

Обобщения Чехова понимались в разные периоды как социальные, затем как моральные, в последнее время преимущественное внимание обращено на философские чеховские обобщения. В разное время в постановках, книгах, статьях возникал Чехов тоскующий, Чехов милосердный, Чехов — враг пошлости, Чехов — пророк революции, Чехов религиозный, Чехов жизне-

---

[86] Цит. по: Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения/ Сост. В. Покровский. М., 1907. С. 191—192.

утверждающий... Общим, при всем различии пониманий, нередко оставался путь к установлению смысла чеховского творчества. Через пресловутое «устами героя», через отождествление авторского смысла с высказываниями персонажей.

Новое чеховское слово сводилось к отдельной идее или к совокупности идей, тогда как новым был «способ мышления» (П 2, 32), пользуясь выражением самого Чехова. Новизна чеховского «способа мышления», отличие его от предшественников и современников состояли в способах выявления авторского смысла произведения, в том, как соотносятся слово героя и авторский смысл.

«Чайку» Чехова с самого начала сравнивали с «Дикой уткой» Ибсена. Театрально-литературный комитет нашел, что «ибсенизм» проходит «красной нитью через всю пьесу» (цит. по: 13, 364). «О «Чайке» Чехова Л. Н. (Толстой. — *В. К.*) сказал, что это вздор, ничего не стоящий, что она написана, как Ибсен пишет» [87].

Ибсеновские «драмы мысли» изображают «бунт человеческого духа», восстают против «привидений», отживших форм жизни и представлений — и создается впечатление, что общий смысл пьес Ибсена состоит, как писал Б. Шоу, в «отрицании всяких формул» [88]. Вместе с тем очевидно, что пьесы Ибсена отрицали вполне определенные «формулы» — филистерские либо обветшавшие идеальные. И при всем радикальном обновлении театральной техники делали это вполне традиционно: противопоставляя им другие «формулы», отражавшие новый взгляд драматурга на жизнь.

«Дикая утка» — пьеса о том вреде, который в жизнь «среднего человека» вносят абстрактные «идеальные требования». Охотничья собака, если она вытащит подстреленную дикую утку, нырнувшую на дно болота, обрекает птицу на более мучительную смерть. Так и сын коммерсанта Грегерс Верле, «одержимый горячкой честности», открывает глаза своему другу, фотографу Ялмару Экдалу на то, среди какой грязи он живет, окруженный ложью, но довольный собой и домашними. Грегерс думает, что Ялмар, увидев свое положение в настоящем свете, вспомнит о воле, но своей правдой

---

[87] Дневник А. С. Суворина. Пг., 1923. С. 147.
[88] Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 55.

не спасает, а окончательно его губит. Грегерс в пьесе Ибсена выполнял ту же губительную функцию, которую в пьесе Чехова «Иванов» выполняет доктор Львов — тоже «ходячая честность», тоже непосредственный виновник гибели главного героя.

«Ибсенизм» чеховской пьесы видели прежде всего в ее символике.

В пьесе Ибсена символ дикой утки двоится. Одомашненная дикая утка, которая живет на чердаке, жирея в корыте, — это символ жизни фотографа Ялмара, предпочитающего беспощадной истине миазмы лжи. Но та же дикая утка, которую ненавидит и хочет подстрелить Ялмар, — это уже символ судьбы несчастной девочки Хедвиг, ставшей главной жертвой всей драмы. Оба значения символа подробно истолкованы в пьесе. Это придает ибсеновской символике жесткость, строгую смысловую прикрепленность, сводит ее роль к комментированию действия, к косвенной аналогии происходящему [89].

Символика «Чайки» гораздо дальше от ибсеновского аллегоризма. В театре, литературоведении до сих пор не решен спор: кто же является погубленной чайкой в пьесе, Нина или Костя? [90] В каком смысле подстреленная чайка соотносима с каждым из молодых героев, может подсказать, как у Ибсена, текст пьесы. Но роль символики в чеховской пьесе гораздо больше, чем комментарий к совершающимся событиям. Чайка — также символ чистоты, молодости, свежести, любви, невозвратимо уходящей или гибнущей. Это и символ мечты до ее столкновения с грубой жизнью. Эти, более широкие значения символа бросают свет на судьбы уже всех действующих лиц. Как сад в «Черном монахе» и «Вишневом саде», как любовь в «Доме с мезонином», — это та красота, которая гибнет. Гибнет в то время, когда герои решают свои проблемы и отстаивают свои «правды». И это еще одно напоминание автора об относительности личных правд, о том, что «все и страдают»

---

[89] Г. А. Бялый, анализируя пьесу «Привидения», пишет о «твердых, можно сказать, железных символах» Ибсена (История русской литературы. В 4-х т. Л., 1983. Т. 4. С. 221).

[90] См., в частности, статью Б. А. Ларина «Чайка» Чехова (Стилистический этюд)» и незавершенные записи к ней в кн.: Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 143—163.

оттого, что «всякий по-своему прав», об ответственности каждого за общий ход вещей [91].

В «Дикой утке» есть еще один персонаж, доктор Реллинг, которому отданы наиболее точные комментарии к драме главных героев, разворачивающейся у него на глазах. Доктор Дорн из «Чайки» может показаться таким же авторским конфидентом в пьесе. Но при внешней общности у двух докторов разные функции в произведениях.

Прямота Реллинга, доходящая до цинизма, поначалу коробит, но в конце концов оказывается, что ему-то и дано видеть истину: «Отнимите у среднего человека житейскую ложь, вы отнимете у него и счастье» [92]. Его слова в финале пьесы: «О, жизнь могла бы еще быть довольно сносной, если бы только оставили нас в покое эти благословенные кредиторы, которые обивают у нас, бедных смертных, пороги, предъявляя к нам идеальные требования» [93], — это концентрация авторского смысла пьесы, недвусмысленно здесь формулируемого. Логика пьесы подкрепляется словами доверенного лица автора.

«Новая драма», стремясь к новой степени правды на сцене, решительно отказывалась от традиционных резонеров, сколь безупречных, столь и безликих. Выразители авторских идей становились живыми людьми, наделенными характерностью. Толстовский Аким своим косноязычием поначалу вызывает смех, его высокая духовность далеко не сразу проглядывает сквозь бесконечные «тае». Ибсеновский Реллинг наделен бесцеремонностью, чисто медицинским цинизмом. Но функция этих героев в произведении незыблемо традиционна. Наряду с логикой сюжета их слова выражают авторскую мысль, формулируют и поясняют ее.

Не то у Чехова. Дорн в «Чайке» — и умный, проживший «разнообразную» жизнь бонвиван, и равнодушный к жалобам пациента врач, и сытый философ, и тонкий ценитель нового. В нем уживаются трезвость медика и вкус эстета, утомленность уездного Дон Жуана и солидность духовного пастыря. Столь неоднозначная

---

[91] Символическая суггестивность «Чайки» усиливается и другими образами — «колдовского озера», медальона с любовным признанием, символами из треплевской пьесы.

[92] Ибсен Г. Собр. соч. В 4-х т. М., 1957. Т. 3. С. 724.

[93] Там же. С. 738.

характеристика — не то, что приземление, оживление, в духе «новой драмы», резонера-выразителя авторской точки зрения. Совсем другую, чем доктор Реллинг в «Дикой утке», функцию выполняет доктор Дорн в «Чайке». И он, на свой лад, позволяет понять закономерности происходящего. Но иллюстрирует, поясняет он их не своими сентенциями (в них — его правда, его ориентиры), а своей вовлеченностью, наравне с остальными, в общий круговорот слагающихся в повседневности драм и злосчастий.

Как бы основательно, красиво, афористично и т. д. ни звучала фраза героя чеховской пьесы или повести, авторский смысл не в ней, он вне ее.

В последние годы в ряде работ о Чехове проводится мысль о том, что интерпретаторский подход к разным высказываниям разных героев писателя должен быть дифференцированным: одни такие высказывания более близки автору, другие — менее близки, третьи — вовсе от него далеки. «Функция высказываемого слова тут, по всей вероятности неоднозначна»[94], — пишет И. А. Гурвич. Его не удовлетворили доказательства В. Я. Линкова в пользу того, что мысль о необходимости «общей идеи», высказываемая героем повести «Скучная история», — это мысль самого Чехова[95], но ему кажется несомненной «объективная значимость итоговой формулы» повести. В качестве исследовательской задачи И. А. Гурвич предлагает «обоснованно разграничить виды высказываний и варианты их функционирования в различных текстах»[96].

Что ж, бесспорно, что Чехова, как человека определенной эпохи, в разной степени затрагивала и волновала совокупность проблем, ставившихся этой эпохой и обсуждаемых персонажами его произведений. Нередко мы можем обнаружить словесные совпадения в высказываниях героев Чехова и его собственных высказываниях в письмах, разговорах с современниками. Давно известно, что какие-то чеховские мысли отданы Тригорину, а какие-то — Треплеву, почти во всем противоположным друг другу персонажам. Но видеть задачу

---

[94] Гурвич И. А. Проза Чехова как целое//Вопросы литературы. 1983. № 12. С. 232.

[95] См.: Линков В. Я. Художественный мир прозы Чехова. С. 57—75.

[96] Гурвич И. А. Указ. соч. С. 232.

в том, чтобы выявлять «процент» чеховского в речах Тригорина или Треплева? Можно ли когда-нибудь избавиться от исследовательского произвола, если выбрать этот путь!

Настойчиво призывает на такой путь понимания Чехова и В. Сафонов в своей последней книге[97]. Мы верим его писательскому опыту, когда он говорит, что в каждом произведении «помимо пассивного — «отражается», «выявляется» — обнаружим слой активного вмешательства: «что хочет сказать художник». Назовем это авторским слоем... Это слой авторского отношения к происходящему в его вещи» (с. 29). Весь вопрос в том, как проникнуть в этот «авторский слой»? Для Чехова, утверждает Сафонов, характерны «уловки» авторского слоя. Своего рода кошки-мышки. Герой привлечен на широкую авторскую грудь, ему перешепнуто заветное. И — снова отправлен на свое место» (с. 36). Но есть ли хоть какие-то объективные признаки, по которым читатель мог бы узнать героя, в речи которого вложено авторское «заветное»? Приводятся примеры: «Монолог Лысевича в «Бабьем царстве» о Мопассане — это ведь те же мысли, как у Николая Степановича, героя «Скучной истории»: мысли Чехова» (с. 37). Так же похожи между собой мысли о народе, которые принадлежат Вере Кардиной («В родном углу») и художнику («Дом с мезонином»). «И там, и тут — голос самого Чехова» (с. 37).

Итак, уже знакомые принципы понимания Чехова: писатель говорит чьими-то «устами», авторские мысли могут высказываться заведомо не совершенными героями. Очевидно, В. Сафонову достаточна абсолютная, внеконтекстная значимость фразы, мысли, а также — совпадение мыслей у героев разных произведений. А как быть с тем, что одна и та же мысль, фраза в разных произведениях принадлежит то «хорошим», то дурным персонажам, то как будто подтверждается, то снижается, даже высмеивается?

Фразы о «труде, новой жизни» произносит еще Софья Егоровна Войницева в юношеской пьесе Чехова («Мы будем есть свой хлеб, мы будем проливать пот,

---

[97] См.: Сафонов В. Вечное мгновение. Этюды и размышления о литературе/Изд. 2-е, доп. М., 1986. Страницы указываются в тексте.

натирать мозоли...»), на что Платонов замечает: «Не новая песня... Сто раз слышал» (11, 125, 126). О «своей честной трудовой жизни» говорит еще Иван Иваныч Лапкин в «Злом мальчике». И через двадцать лет, в «Трех сестрах», Ирина и Тузенбах, герои несравненно более привлекательные и серьезные, настойчиво повторяют: «трудиться, работать в поте лица...» [98] Порой весь смысл пьесы сводится к утверждению этой тоски по труду, как до этого смысл «Скучной истории» — к утверждению тоски по «общей идее».

Чехов часто обращался к проблеме обоснования и бытования в сознании разных людей того, что сам он называл «мысль хорошая» (8, 343), «хорошее общее место» (П 2, 280). В перспективе общей проблематики чеховского творчества это было изучением наиболее массовых разновидностей ориентирования в действительности и ее оценки.

Ведь словесные формулы «либерального», «прогрессивного» образа мыслей, в большинстве своем унаследованные от эпохи 60-х годов, ко времени Чехова превратились в застывшие и расхожие стилистические стереотипы, стали достоянием широких интеллигентских и просто обывательских кругов. «Леля была убеждена, что, выйдя из института, она неминуемо столкнется с тургеневскими и иными героями, бойцами за правду и прогресс, о которых вперегонку трактуют все романы и даже все учебники по истории» («Дачница»). Либеральные беллетристика, поэзия, публицистика, эпигонски повторяя образы и формулы, давно утратившие первоначальный смысл, удовлетворяли потребность в «либеральной» или «протестантской» фразе барышень, «пропитанных насквозь «идеалами» (3, 11), юных чиновников, щеголяющих словами о «честных убеждениях», «честной трудовой жизни» (2, 179), солидных мужей, твердящих: «Молодежь ужжасно измельчала!» (3, 12), и т. п. героев чеховской юмористики.

В тех случаях, когда подобные фразы и обороты произносят персонажи явно чуждые им по своей сути, авторская ирония очевидна: фраза и поведение подобного персонажа резко расходятся.

А когда мечтами, например, о «честной трудовой

---

[98] На сходство монологов в юношеской пьесе и «Трех сестрах» обращает внимание М. П. Громов.

жизни», делятся такие субъективно честные и благородные персонажи, как Ирина, Тузенбах, вступает в действие иная ирония. Не столько ирония, исходящая от автора, сколько воспроизводимая им ирония самой жизни, обесценивающей любую фразу, позу, особенно заемную, несамостоятельную, принятую со стороны. То, что Томас Манн, применительно к творчеству Чехова, назвал объективной иронией жизни: «Жизненная правда, к которой прежде всего обязан стремиться писатель, обесценивает идеи и мнения: она по природе своей иронична, и это часто приводит к тому, что писателя, который превыше всего ценит истину, упрекают в беспринципности, равнодушии к добру и злу, отсутствии идей и идеалов» [99].

Можно понять тех, кто хочет, хотя бы и с оговорками, спасти интерпретаторский прием «мысль автора — устами персонажа». Исследователям кажется, что если «развести» в принципе позицию автора и высказывания героев, произойдет нечто невозможное. Придется признать индифферентность Чехова по отношению к проблемам, которыми поглощены персонажи. Как пишет В. Сафонов, «оправдание искусства не в том и не там, где автор держит дистанцию, старательно отстраняясь («мое дело сторона — гляжу себе, рисую»), а в его соучастии, живом неумолчном голосе, вплетенном в художественную ткань» (с. 44).

Это верно. Но можно ли считать, что «заветное» Чехова, объединяющее начало его творчества, невозможно найти, если настаивать на дистанции между авторской позицией и любыми позициями героев? Слово Чехова, его «заветное» не в передаче своих взглядов герою. Чеховские произведения не поле провозглашения «устами» героев нужных автору идей и мнений. Но не равнодушие и безразличие к этим идеям и мнениям, а единый путь изучения индивидуального миропонимания и массовых форм сознания утверждал Чехов в своем творчестве. Это и есть «авторский слой» его произведений.

Чехов отвечал на главные потребности и тенденции своей эпохи, выражал дух своего времени (а во многом далеко его опережал), когда анализировал самые

---

[99] Манн Т. Слово о Чехове//Манн Т. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1961. Т. 10. С. 528.

разнообразные суждения, оценки, мнения, позиции, способы ориентирования, отвергал ложные претензии на обладание правдой, утверждал постоянство и неизбежность поисков людьми «настоящей правды». Все это — и правильная постановка вопросов, и отрицания, и утверждения — звучит в произведениях Чехова прямо, в полный голос. Этот голос и нужно услышать за хаосом утверждений, споров, столкновений персонажей.

«Старым спором» называл еще в довоенные годы А. И. Роскин разговор о жанре чеховских пьес [100]. Спор этот далек от решения и сейчас.

Определение Чеховым жанра своих пьес как комедий вызывало в театральных постановках и в литературоведческих исследованиях порой несогласие, порой непонимание, порой стремление доказать, что автор, говоря о комедиях, на самом деле имел в виду совсем иное. Было все: и полное отрицание комедийности чеховских пьес, и сведение комизма к отдельным персонажам или отдельным сценам при общем драматизме трактовки, и, наоборот, попытки прочесть пьесы Чехова сплошь комически, водевильно. Даже когда авторское определение принималось, это делалось нередко с позиций вульгарного социологизма: смех Чехова трактовался как насмешка над представителями тех или иных классов, над декадентством и т. д. Предлагалось и вообще отказаться от какой-либо жанровой определенности, считать, что чеховская пьеса — «просто драма в ее родовом значении» [101].

Разумеется, каждая из великих пьес Чехова настолько многогранна, что трудно найти жанровый признак, которого она не включала бы в себя. Есть в них много драматического и даже трагедийного. Ясно также, что жанровые признаки произведений нового времени куда как далеки от признаков, указывавшихся Аристотелем, и что каждое великое произведение являет собой новый жанр, само себе жанр. И все-таки нужно проникнуть в логику авторского жанрового определения, предполагая, что Чехов-то уж знал, чем комедия отличается от трагедии и драмы.

Ничего нового мы не скажем, признав как данность,

---

[100] См.: Роскин А. И. А. П. Чехов. С. 162—174.
[101] Дуганов Б. О жанре//Театр. 1985. № 1. С. 173.

что в чеховских пьесах смешано комическое и серьезное. Да и у кого из великих драматургов не смешано, как в жизни, веселое с печальным? В жанре, как и в других элементах драмы, у Чехова соединилось утверждение своего, особенного, с усвоением вековых традиций. Все дело в точном определении природы своего и меры усвоенного.

Выше уже говорилось, что своеобразие комического в пьесах Чехова обусловлено их единой содержательной основой.

Все герои показаны под единым углом зрения — в их попытках «ориентироваться», в утверждении своей правды, своего «личного взгляда на вещи». И все уравнены единой страдательной зависимостью от жизни, незнанием настоящей правды. Но тут и заключен неисчерпаемый источник комического. Скрытая общность между какими-либо людьми, не замечаемая или отрицаемая ими, — это ведь вечный источник смеха. Таким нередко бывает комизм цирковых реприз, исполняемых парой клоунов. В этом основа смеха над комическими парами — Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем, Бобчинским и Добчинским, над одинаково смешными — каждый на свой лад — персонажами комедии масок, над героями «Ученых женщин», «Смешных жеманниц», «Плодов просвещения», «Энергичных людей» и многих иных комедий, герои которых обладают общими чертами, служат отражением друг друга.

Смешное может состоять в нелепо построенной фразе, в каламбуре, в неожиданной перепалке. Такого рода комизма в «Чайке» немало. По-своему забавны театральные анекдоты Шамраева («Мы попали в запендю» и т. д.). Смешна уловка Аркадиной, когда, проведя бурную сцену завоевания Тригорина, она как бы небрежно предоставляет ему право выбора. Комичны «умные» фразы Медведенко. Это комизм, так сказать, точечный, разовый.

Но если комизм заключается в линии поведения персонажей или в постоянно находящейся перед глазами соотнесенности между разными персонажами, — такой комизм проявляется беспрерывно, он — в каждом отрезке пьесы.

В первых трех действиях «Чайки» обрисовка персонажей безусловно комическая, причем всех персонажей без исключения. Гегель отмечал, что в трагедиях Шек-

спира проявляется эффект комического, когда герои «упрямо преследуют свои ограниченные и ложные цели» [102]. Таково одно из проявлений комического и в пьесе Чехова.

Каждый персонаж чеховской комедии — не какой-либо один инструмент, тянущий однообразную ноту. Скорее совокупность черт характера каждого из них сравнима с небольшим оркестром — но и состав инструментов, и мелодия заданы и неизменны на большем протяжении пьесы.

Неизменность и повторяемость — основная форма проявления сущности каждого героя в первых трех действиях «Чайки». Повторяются «вот и вертись» Медведенко и «время наше уходит» Полины Андреевны; повторяются жалобы Сорина на неосуществившиеся мечты и жалобы Маши на безнадежную любовь; повторяется восторженность Нины, когда она говорит об искусстве, и скепсис Дорна, когда он выслушивает жалобы пациента, и т. д. «Комическое — скорее косность, чем безобразие... Признак механизма, действующего внутри человеческой личности, проглядывает через бесчисленное множество забавных эффектов... Это уже не жизнь, это автоматизм, внедрившийся в жизнь и подражающий ей. И это — комично» [103].

Каждый из персонажей — носителей своей правды, своей претензии к жизни — абсолютно искренен. И правды, и жалобы эти разного достоинства. Одни являются продолжением недостатков их носителей, может быть, даже пороков, другие, наоборот, — следствием достоинств, или благородных стремлений, или несчастий. Чехов помнил об ответственности драматурга комедий — не впасть в карикатуру на достойное: «лучше не дорисовать, чем замарать» (П 3, 113). Но вот неумолимый закон сценического комизма: повторение, постоянное утверждение даже достойного или трогательного ведет к насмешке над ним. Как мы ни сочувствуем жалобам учителя Медведенко на тяготы существования, их неизменность и повторяемость придают его сценическому поведению черты косности. В первых трех действиях «Чайки» можно предсказать, как себя поведет и о

---

[102] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 304.
[103] Бергсон А. Смех//Бергсон А. Собр. соч. Спб., 1914. Т. 5. С. 111, 113.

чем будет говорить практически каждый персонаж, стоит ему только открыть рот, — а такая узнаваемость вызывает смех зрителя.

Треплева и Нину в первых трех действиях чаще всего изображают в свете их последующих злосчастных судеб. Но такая драматизированная их подача с самого начала вовсе не следует из текста пьесы. Треплева порой показывают этаким Гамлетом, тогда как поначалу он скорее — несчастный Пьеро. В принципе возможно комическое осмысление всего, что происходит с ним в первых трех действиях. В том числе постоянных стенаний об отвергнутой любви и непонимании. В том числе и неудавшегося покушения на самоубийство молодого человека, который дважды терпит фиаско — и в искусстве, и в любви. «Все, что выходит в человеке и в человеческой жизни неудачно, неуместно, становится комическим, если не бывает страшным или пагубным» [104].

Поскольку и легко предсказуемая повторяемость каждым персонажем своей темы, и скрытая общность между различными персонажами господствует в первых трех действиях «Чайки», — они могут и должны на всем их протяжении (если пьеса правильно истолкована) сопровождаться непрерывным смехом зрителей.

Но в последнем, четвертом, действии все это предстает в ином свете.

Здесь-то и обнаруживается, как многое из того, что казалось смешным или забавным, оказалось именно «страшным и пагубным». Да, большинство действующих лиц ни в чем не изменилось: «Одним словом — старая история». Но из смешных поначалу мелочей сложилась целая жизнь, как из песчинок гора. В судьбах молодых повторяется та же безжалостность, невозможность счастья для каждого, что прежде была в судьбах старших, — значит, конца не видно горестям и страданиям...

Такой — отрезвляющий — эффект производит то, что между третьим и четвертым действиями проходит два года. Смех сохраняется и в последнем действии, но тональность его иная. А конец — финальный выстрел Кости в себя — в полный голос говорит о том, как «груба жизнь». И вновь вспоминается замысел чехов-

---

[104] Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М., 1978. С. 290—291.

ского водевиля со смертью героя в конце: ведь это «жизненно. Разве так не бывает? Вот шутим, смеемся — и вдруг — хлоп! Конец!»[105] Именно такая композиция комической пьесы была Чехову ближе всего.

Ища аналогий такому заключительному, трезвому и грустному, аккорду комического произведения, можно вспомнить, как часто читателям произведений Гоголя, хохотавшим вначале, к концу их становилось все грустнее. Вспомним удивительное завершение искрящейся смехом «Сорочинской ярмарки»: «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас... И тяжко и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему». Так строится соотношение между смешным и грустным в «Старосветских помещиках», в «Записках сумасшедшего», во многих главах «Мертвых душ»: «Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову...» («Мертвые души», гл. III).

Комическое в чеховской «Чайке» — с переходом от беспрерывного, всеохватывающего смеха в начале к печальным и беспощадным напоминаниям в конце — имело ориентиром этот гоголевский образец.

Реминисценции в «Трех сестрах»

«Три сестры» — первая пьеса, созданная Чеховым специально для Художественного театра. По наблюдениям исследователей, именно в ней нашли выражение черты, свойственные в целом передовому театру чеховской эпохи, европейской «новой драме»[106]. Тем интереснее проследить, как воплотились в пьесе уже сложившиеся творческие принципы Чехова.

Как и другие чеховские пьесы, «Три сестры» имеют богатую литературную предысторию. По свидетельству самого Чехова и воспоминаниям К. С. Станиславского, замысел написать новую пьесу возник у писате-

---

[105] Чехов и театр. С. 245.

[106] См.: Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени; Основин В. В. Русская драматургия второй половины XIX века. М., 1980 (глава «Новаторство драматургии Чехова»).

ля после того, как он в 1900 году посмотрел на сцене, в исполнении Художественного театра, драму Г. Гауптмана «Одинокие». Действительно, в драме Чехова можно увидеть как бы развитие некоторых моментов содержания и формы драмы Гауптмана.

Однако внимательный анализ этих моментов показывает, что все они и прежде присутствовали в прозе и драматургии Чехова, задолго до спектакля Художественного театра и даже до написания «Одиноких» (1889) [107]. И речь может идти не о подражании, а о стремлении вступить в творческое соревнование, еще раз подтвердить в драматургической форме то, что прежде, в «Иванове», «Чайке», «Дяде Ване», прокладывало дорогу в борьбе с непониманием старого театра, зрителей и критики. Можно сказать, что «Одинокие» возродили в Чехове вкус к писанию пьесы (до этого он твердил, что писать для театра больше никогда не будет), сыграв роль фермента, но исходные данные для ее создания существовали значительно раньше.

Тема «Одиноких» — семейная жизнь современного интеллигента, его одиночество в семье, непонимание между супругами — во многом составляет внешнюю событийную канву и в «Трех сестрах» и звучит там с неменьшим трагизмом.

Одиноки все основные персонажи «Трех сестер».

Одинокие в семье: Маша, Андрей, Вершинин.

Одинокие в любви: Тузенбах, Соленый, Чебутыкин.

Не нашедшие любви: Ирина, Ольга.

Хотя до этого Чеховым были написаны и «Именины», и «Скучная история», и «Дуэль», и «Супруга», и особенно «Учитель словесности», хотя сходной тематики касались современники Чехова В. Тихонов («Весною»), К. Баранцевич («Котел»); и, разумеется, мощный импульс «мысли семейной» был дан «Анной Карениной» и «Крейцеровой сонатой», — мотив одинокости современного человека в семье, враждебности существующих семейных начал и установлений его духу и

---

107 Об отдельных чертах сходства пьес Гауптмана с другими пьесами Чехова см.: Балова Т. Л. «Иванов» Чехова и «Одинокие» Гауптмана//Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. 1969. № 324. С. 72—107; Дик Г. Чехов и Гауптман//Литературный музей А. П. Чехова. Таганрог. Сб. статей и материалов. Вып. 5. С. 149—154.

чувствам выступает в «Одиноких» и «Трех сестрах» особенно наглядно, в развитии, как источник драматургического конфликта. Но знакомый мотив чрезвычайно усложнен и обогащен в пьесе Чехова.

Ведь в хоре одиноких на свой лад одиноки и Кулыгин, и Наташа. То, что радует или огорчает недалекого Кулыгина, жене его абсолютно чуждо. Наташа в одиночку, хотя и вооруженная при этом до зубов, бьется за то, чтобы одной хозяйничать в доме.

Разобщенность, одинокость — наиболее общий признак всех персонажей «Трех сестер». Не прочны ни родственные, ни любовные, ни общественные связи. Объединяющие начала? Они есть, но совсем не те, что могли бы радовать.

Черты сценического натурализма и импрессионизма (погруженность действия в стихию быта, «случайные» разговоры и упоминания, разнообразие звукового оформления и др.) — все, что привычно связывается с драмой Чехова, также сознательно, одновременно или чуть раньше использовано в драме Гауптмана, хотя и гораздо умереннее, чем в «Трех сестрах». Чехов шире, тоньше и глубже, чем его современники — западноевропейские драматурги, вводит элементы натурализма и импрессионизма в обрисовку героев, их диалоги и сопутствующий им фон. Однако эти черты лишь дополняют своеобразие чеховской драмы, но не являются определяющими.

Наконец, заметная особенность построения «Одиноких» — введение мотива будущего в разговоры Иоганнеса и Анны. В далеком будущем, убеждают они друг друга, поднимутся на «новую, более высокую ступень отношения между мужчиной и женщиной»[108]. «Проклятые условности» брачных уз не будут препятствием для духовного единения людей. Удел же нынешних поколений — приносить жертвы, отказываться от счастья и работать во имя будущего. Трагедия Иоганнеса Фокерата в том, что он не в силах вынести сознания разлада между мечтой о будущем и действительностью.

Споры о будущем, сроках его прихода, о возможности или невозможности счастья в настоящем, которые ведут Вершинин, Тузенбах, сестры, кажутся тонкой стилизацией этих разговоров о будущем из «Одиноких». Но опять-таки: тема будущего, с которым со-

[108] Гауптман Г. Пьесы. М., 1959. Т. 1. С. 197.

относится настоящее, вошла в монологи чеховских героев еще в «Трех годах», особенно в рассказе «У знакомых», задолго до крымских гастролей МХТа.

В пьесе Гауптмана нет широкой темы хода времени, непрерывной смены прошлого — настоящего — будущего, разговор о будущем возникает в связи со «специальной» темой: герои мечтают о «новых, совершенных» формах отношений между мужчиной и женщиной. И нет предчувствия «надвигающейся громады», того, что между настоящим и будущим неизбежна очистительная буря, которой так много предстоит «сдуть с нашего общества». Анне из «Одиноких» приход будущего представляется гораздо спокойнее: «Мне кажется, точно что-то подавляющее, гнетущее постепенно уходит от нас... Чрезмерное напряжение, кажется, прошло. Будто ворвалась свежая струя из двадцатого века»[109].

О надвигающейся буре говорили в своих произведениях писатели-современники Чехова.

«— Будет буря, товарищ.

— Да, капрал, будет сильная буря» (В. Г. Короленко. Мгновение. 1900).

«Буря! Скоро грянет буря!» (М. Горький. Песня о Буревестнике. 1901).

Чеховский Тузенбах, говоря об очистительной буре, если и не прямо цитирует, то по-своему формулирует то, что носится в воздухе времени, что на устах у многих. Вновь несомненна убежденность героя в произносимом, монолог о буре бросает привлекательный отсвет на весь его облик. Чеховский герой произносит фразу о буре не под занавес, в финале, а в первом действии. И все последующее становится проверкой его мечты на выживание. Мечты, разговоры о будущем не снимают с чеховского героя ответственности перед настоящим.

В пьесе Гауптмана есть сильная героиня, которая призывает «уметь жертвовать личным» во имя будущего, есть не выдерживающий «света будущего» герой, есть страдающая от своего несовершенства его скромная жена. Гибель Иоганнеса, страдания его жены Кете имеют исходной причиной приход Анны, посланницы будущего, эмансипированной женщины, что заметно снижает степень ее привлекательности.

[109] Там же. С. 196.

В пьесе Чехова такой персонификации идеи будущего нет. Все ее герои находятся в равной страдательной зависимости от жизни, объединены, как увидим, скрытой общностью, страдания и гибель исходят от сил настоящего, а не неведомого для них будущего. Мысль Чехова в первую очередь сосредоточена на настоящем, на том, «что гораздо чаще встречается» в семейной жизни, на анализе причин сегодняшних страданий и несчастий его героев.

Углубляясь в ошибки и страдания героев, погруженных в настоящее (и говорящих о будущем), беспощадно освещая их неспособность решать сегодняшние задачи, Чехов не утверждал скептицизм по отношению к будущему. Он наглядно показывал огромную сложность и глубину задач, которые предстоит решать на пути «к невообразимо прекрасному будущему», высоту требований, которым должны отвечать слова и действия людей, чтобы несчастья перестали быть их неизбежным уделом.

Как ни непосредственно важны для героев «Трех сестер» проблемы семьи и любви (вокруг них сгруппированы так или иначе все действующие лица), перед каждым из них стоит более общий вопрос: «как жить?» Основная чеховская тема «ориентирования» человека в жизни звучит отчетливо на протяжении всей пьесы, повторяется почти каждым героем — в размышлениях, спорах или поступках.

В первом действии звучит радостное утверждение младшей сестры: «Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг *стало казаться*, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить» (13, 123). Наивность и неосновательность этого утверждения выясняется уже в следующем действии. Ирина идет от одного разочарования к другому и намечает все новые, непосильные для нее и недостижимые ориентиры в жизни (трудиться, переехать в Москву). «...Но *оказалось* все вздор, вздор» (168).

Также от «казалось» к «оказалось» идет в своей стихии — любви — ее сестра Маша. О муже: «Он *казался* мне тогда ужасно ученым, умным и важным. А *теперь уж не то*, к сожалению» (142). И о Вершинине: «Он *казался* мне сначала странным, потом я жалела его... потом полюбила...» А в конце: «Неудачная

жизнь... Ничего мне теперь не нужно...» (169, 185). Свои ориентиры и мечты у Ольги, и она говорит о расхождении между представлениями и действительностью. Сходен путь Андрея: «Когда я женился, я думал, что мы будем счастливы... все счастливы... Но боже мой... (Плачет)» (171).

Недоумение, растерянность, разочарование, сознание обманутости объединяет всех главных героев пьесы. Их разрозненные возгласы сливаются в общий поток: «Как идет время! Ой, ой, как идет время!» (126); «Что если бы начать жизнь снова...» (132); «Как обманывает жизнь!» (141); «Жизнь промелькнула как молния» (153); «Ничего я не знаю, никто ничего не знает» (162); «И какая мне тогда мерещилась счастливая жизнь! Где она?» (165); «А время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни» (166); «Куда? Куда все ушло? Где оно?» (186); «Никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя» (169); «О, где оно, куда ушло мое прошлое...» (181); «Все делается не по-нашему» (184). А в черновых редакциях был знакомый еще по рассказу «Огни» возглас: «Ничего не поймешь на этом свете!» (299).

Итак, прежде всего никто из героев не знает, «как жить», а если ему кажется, что знает, это опровергается ходом самой жизни, ее иронией. Знают Наташа, Соленый, Кулыгин — но авторская ирония по отношению к их «знанию» наиболее очевидна.

В размышления о жизни, ее смысле и ходе вовлечены все основные герои. Обращенность индивидуальных судеб «средних людей» (герои Гауптмана Иоганнес и Анна кажутся по сравнению с ними личностями, выдающимися из общего ряда) к общечеловеческим вопросам — существенная черта чеховской пьесы.

Она сильно подчеркнута двумя образами, вырастающими из разрозненных, но последовательно проведенных упоминаний. Это образы, вырастающие как фон для судеб героев, — время и природа.

В изображении хода времени, поглощающего мечты и надежды людей, предшественница «Трех сестер» — «Пучина» Островского — «пьеса удивительная» (П 5, 11). Но у Чехова не только люди говорят о неудержимом ходе времени. Во времени живет природа, окружающая их, часто вспоминаемая ими. Приро-

да и время слиты в упоминаниях о перелетных птицах, деревьях, цветах, идущем снеге, высоком небе. Внутри этой слитности различимы единичные явления, судьбы. Перелетная птица, которая состарилась, дерево, которое засохло, аллея деревьев, которую вырубят, среди птиц завелись философы — это как бы выхваченные из нераздельного потока отдельные капли, примеры, которыми люди поясняют ход своих судеб.

Единичные явления природы-времени не меняют общих вечных процессов и законов: приходов и уходов, цветения и увядания. Природа и время равнодушны, их законы неизменны, это им в первую очередь «все равно». А люди, в противовес этому спокойному равнодушию, счастливы или несчастливы, смеются или тоскуют, утверждают себя или оказываются сломленными, надеются или отчаиваются, мирятся или становятся непримиримыми. Так, по сходству и по контрасту с фоном природы-времени строит Чехов судьбы своих героев. Их погруженность в быт и одновременно в вечное движение природы-времени в первую очередь подчеркивает общезначимость, всечеловечность авторской мысли.

Такой широте в самой постановке вопросов Чеховым соответствуют и широта, всеохватность выводов, обобщений, к которым он ведет читателя и зрителя.

Главные герои «Трех сестер» несчастливы, но смысл пьесы отнюдь не сводится к изображению несчастливой жизни несчастных людей — тому, в чем обвиняла Чехова прижизненная критика. Автор позволяет увидеть, глубоко проникнуть в причины несчастий своих героев.

Долгое время в сестрах Прозоровых — прекрасных, поэтичных, возвышенных — видели положительную силу, противостоящую агрессивной пошлости. Дом прибирала к рукам Наташа, Соленый убивал жениха Ирины, опускался брат Андрей — но сестры и в конце сохраняли тот же бескомпромиссный дух антимещанства, тот же взор, устремленный в будущее. Их союзниками, в такой интерпретации, выступали Вершинин, Тузенбах. (Впрочем, немало написано работ, в которых доказывается превосходство одного из этих героев над другим и решается, с кем из постоянных спорщиков, с «постепеновцем» Вершининым или более радикально

мыслящим Тузенбахом, согласен Чехов. Доказательства — взаимоисключающие — черпаются из монологов, из их абсолютного, внеконтекстного смысла.)

Потом пришло время, когда в сестрах, в Вершинине и Тузенбахе стали видеть лишь прекраснодушных, но безвольных мечтателей. Их слова и надежды привлекательны, поэтичны, но ни защитить себя от пошлости, ни приблизить будущее, о котором мечтают, они не в силах. В их несчастьях виноват не кто-то извне, а скорее они сами.

Это второе толкование (в театр оно пришло с середины 60-х годов) гораздо полнее учитывает некоторые чеховские принципы: дистанцию между словом героя и авторской позицией, внутреннее сходство между различными героями. Но и в нем сохраняется противопоставление одних персонажей другим, наделение одних какими-либо безусловно положительными, а других столь же отрицательными качествами. А для Чехова такая противопоставленность и разведенность конфликтующих сил была вчерашним днем драматургии и театра. Соотнесенность между героями в конфликте у него иная.

Легко увидеть, как становятся причиной несчастий других агрессивность Наташи, грубость Соленого, равнодушие Чебутыкина, недалекость Кулыгина. В сравнении с ними сестры, Андрей, Вершинин, Тузенбах являются носителями более высоких нравственных свойств, и легко воспринять их только в качестве жертв или, в другой интерпретации, только протестующими против пошлости, грубости, недалекости и т. д.

Нередко пафос творчества Чехова (в том числе и в этой пьесе) сводят к утверждению некоторых этических ценностей. Но ориентирование чеховских героев в области морали — частный случай их ориентирования в жизни.

Сводить конфликт «Трех сестер» к противостоянию одних героев другим, а смысл пьесы к утверждению нравственного превосходства сестер над Наташей, Вершинина и Тузенбаха — над Соленым? Это превосходство слишком очевидно, особых доказательств не требует, и сводить к нему — значит сужать понимание конфликта и авторских выводов.

Своеобразие конфликта и в этой чеховской пьесе таково, что, сталкивая разных героев или группы ге-

роев, автор настаивает на скрытой, не замечаемой ими самими общности. Здесь многие герои одновременно сами являются несчастными и являются причиной несчастья других. Так уже было в «Иванове», «Чайке», так было и в чеховской прозе.

Исследователи часто обращали внимание на сцену в начале первого действия, когда радостные утверждения Ольги и Ирины о скором переезде в Москву перебиваются репликами Чебутыкина и Тузенбаха, занятых своим разговором («Черта с два... Конечно, вздор»), и их смехом. Пламенный порыв гасится холодным ветром: жизнь отвечает насмешкой на надежды и мечты.

Такие перебивы Чехов вводит отнюдь не ради воспроизведения «неотобранного» потока бытия. Подобная настойчивость и последовательность в применении приема — прямое указание на авторскую концепцию.

Если внимательно прочесть пьесу, буквально вся она состоит из перебивов такого рода. В «Трех сестрах» господствует принцип сопровождения всех монологов этим «Черта с два... Конечно, вздор». И это отнюдь не только самые наглядные случаи, как, например, монологи-исповеди Андрея, которые не слушает глухой Ферапонт и обрывает Наташа, или «Цып, цып, цып...» Соленого в ответ на монологи Тузенбаха. По отношению к этому принципу Наташа, Соленый, Чебутыкин, Кулыгин уже не противостоят остальным героям. На этом уровне господствует равнораспределенность.

У каждого из героев своя жизненная программа, свои ориентиры, свое представление о счастье. И каждый в тот или иной момент делится с другими своей «правдой». Но другим эта «правда» кажется чуждой, или нелепой, или смешной, или странной. Исповедь встречает со стороны окружающих насмешку, или грубость, или равнодушие, или холодность.

Исповедально звучат слова Ольги о том, как она была бы счастлива не работать и выйти замуж. Но тут же слышатся слова Тузенбаха: «Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать» (13, 122). А когда той же Ольге будет исповедоваться о своей любви Маша, уже Ольга назовет это глупостями (168—169).

Тузенбах, мечтающий работать и найти взаимность у Ирины, постоянно наталкивается на ее холодность.

(135, 165, 180, 181). Еще холоднее Ирина отвечает на однажды прорвавшуюся исповедь Соленого о своем одиночестве и любви к ней (154).

Кулыгина, распираемого от ощущения счастья, постоянно огорчает своими насмешливыми ответами Маша (133, 165), а сам Кулыгин в ответ на горькую исповедь Чебутыкина только смеется: «Назюзюкался, Иван Романыч» (160—161). Ту холодность любимой женщины, от которой страдают Тузенбах и Соленый, в свое время пережил Чебутыкин и стал после этого ко всему цинично-равнодушным, в том числе к горячим порывам Тузенбаха.

Своя «правда» у Наташи, но то ее «поднимают на смех» сестры и Чебутыкин, то она слышит невероятно грубую реплику Соленого об изжаренном на сковородке ребенке (148—149).

Все, что предстоит сказать в пьесе Вершинину, заранее снижается иронической характеристикой, данной ему Тузенбахом (122).

Порой эти перебивы — от «случайного» наложения параллельных диалогов, порой — внутри одного диалога. Снижающий, охлаждающий эффект одинаков. О том, что Чехов последовательно усиливал названный принцип перебива, говорит история текста «Трех сестер». Многие из насмешливых, равнодушных ответов на монологи-исповеди автор ввел на последних стадиях окончательного редактирования пьесы.

Все это явления одного порядка: каждый, поглощенный своим «личным взглядом на вещи», не способен встать на точку зрения другого и в ответ на свои излияния или откровенность встречает непонимание. Кто из них более жесток, неделикатен, менее чуток? Чья насмешка, или холодность, или равнодушие, или грубость причиняет больше страданий другому?

Мещанка Наташа часто представляется главной виновницей несчастий в доме Прозоровых. Насколько роль героини сопоставима с ролью традиционных злодеев в драме, направляющих ход событий к гибели тех, кто стоит у них на пути? Если вспомнить шекспировскую леди Макбет (в одном из писем к К. С. Станиславскому Чехов обронил сравнение: пусть в третьем действии Наташа «пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой — этак короче и страшней» — П 9, 171), извест-

ное сходство между двумя героинями есть. Обе властолюбивы, обе узурпируют власть и дом (королевство), причиняя зло другим.

Разница между ними не только в том, что «злодейские наитья» шекспировской героини монументальнее, кровавее. Масштаб обыденности, конечно, отличает Наташу, как и всех чеховских героев (ср. реплику Вершинина «Полжизни за стакан чаю!» — и возглас из шекспировского «Ричарда III»: «Коня, коня! Полцарства за коня!»). Основное различие в ином.

Зло — субстанция характера леди Макбет («Пусть женщина умрет во мне. Пусть буду я лютою жестокостью полна»). Во имя осуществления своих планов она сознательно встает на путь злодеяний, творит их скрытно, втайне.

Наташа не организует заговоров, коварных ловушек и т. п. Зло она творит несознательно, руководствуется отнюдь не недобрым умыслом. Просто она следует некоторым «общим идеям» — если и не возвышенным, то вполне признанным в обществе.

Главное — здоровые дети.

В доме должна быть одна хозяйка.

Эти истины — ее «правда», о них она может говорить с гордостью и достоинством, во всеуслышание; что же до «романчика с Протопоповым», то и он — одна из принятых, во всяком случае, простительных и известных форм поведения замужней дамы, у которой муж-тюфяк [110].

Составленная из предельно стандартных блоков, жизненная программа Наташи страшна именно своей ясностью, искренностью, бесспорностью. Кто же станет возражать, что дети должны быть окружены заботой, что в доме должна быть хозяйка, что улыбка ребенка должна вызывать радость у окружающих?

«Отрицательное» в Наташе — не эти ее «идеи», а их абсолютизация, ничем не поколебимая уверенность в своей правоте. То, что ценно для других — деликатность, терпимость, милосердие, — сметается, подминается более высокими, с ее точки зрения, ценностями. Ее безапелляционность — продолжение ее искренности,

---

[110] Судьба Андрея Прозорова во многом напоминает историю женитьбы и семейной жизни героя повести А. Ф. Писемского «Тюфяк» (1850) Павла Бешметева.

жестокость — от верности своим убеждениям, от цельности.

Зло, которое несет с собой Наташа, таким образом, — результат ее следования своей «правде». Она предельно уверена в истинности некоторых общепризнанных ориентиров и ценностей, искренно им следует. Она, как и другие «отрицательные» герои чеховских пьес, «злодей» не абсолютный, а, так сказать, функциональный. Зло в чеховских пьесах — функция от безоглядной уверенности в правоте своих убеждений, своей веры.

Но если это так, то Наташа — лишь заостренное продолжение остальных персонажей, воплощение наиболее частой в чеховском мире разновидности утверждения себя.

И Соленый строит свое поведение по определенному образцу, литературному, и, следуя ему, совершает убийство на дуэли.

Чехов прекрасно помнил, что и мещанки-завоевательницы, и дуэлянты, рядящиеся в демонов, уже бывали в прежней литературе, в том числе в его собственных произведениях. И узурпаторство Наташи, и бретерство Соленого выглядят скрытыми цитатами (в том числе из Шекспира, из Писемского, из тургеневского «Бретера», из лермонтовского «Героя нашего времени»). Чехов не столько создавал новые типы, сколько осложнял прежние, созданные его предшественниками. Предмет собственного чеховского творчества — новое освещение скрытых причин известных явлений.

Слишком простая задача — поставить Наташу особняком, как воплощение зла, как нечто абсолютно инородное в кругу персонажей пьесы. Такой она видится сестрам, и их можно понять. Чехов же в одном из писем напоминал театру, что в его пьесе «четыре интеллигентных женщины» (П 9, 175), включая в это число и Наташу. Опасность Наташи Чехов показывает более тонкими нетрадиционными средствами. Он поворачивает каждого из действующих лиц так, что в *каждом*, пусть ненадолго, открывается то, что уравнивает его с Наташей.

В пьесе Гауптмана была традиционная расстановка сил в конфликте: ищущие и незаурядные герои противопоставлены враждебной косной среде. В пьесе Чехова *все без исключения* вовлечены в то, что при-

чиняет страдания другим, или, по крайней мере, на порыв, полет мечты, проявление радости отвечают насмешкой, грубостью, равнодушием, неделикатностью. Все герои связаны скрытой общностью, которую не хотят замечать.

Вывод, сделанный Чеховым применительно к Сахалину: «виноваты все мы», — на этот раз распространен на сферу обыденных взаимоотношений, на несчастья, причиняемые друг другу нормальными, «средними» людьми. Показать ответственность каждого за общее состояние дел, по Чехову, важнее, чем свалить всю вину на вне тебя находящееся зло, на «красноносых смотрителей» — отдельных носителей зла.

Чеховские одинокие либо несчастливы, переживая крушение иллюзий (прежних надежд, ориентиров), либо делают других несчастными, абсолютизируя свою «правду», «общую идею». Таким образом, эгоистичность, равнодушие, неделикатность, циничность, жестокость, грубость и подобные нравственные проявления имеют в пьесе не самодовлеющий интерес. Они показаны как результат следования своей форме ориентирования, «личному взгляду на вещи», «общей идее». Иными словами, тема этическая опосредована темой «гносеологической», философской.

Выше, в разделе о «Чайке», говорилось о том, что основа комического в чеховских пьесах — постоянное повторение героем своей «идеи» («Всякий идет туда, куда ведут его наклонности») и скрытая общность между, казалось бы, абсолютно несхожими героями. И то, и другое в полной мере присутствует в «Трех сестрах». Известно, что Чехов «был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее»[111]. Может быть, не случайно среди многих литературных цитат в пьесе две — из Гоголя, из «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и из «Записок сумасшедшего». В них все тот же, близкий Чехову, принцип композиции комического и печального: смех на всем протяжении произведения и грустный вздох или крик отчаяния в конце. Думается, в свете этих параллелей может быть иначе понята и жанровая природа этой чеховской пьесы.

[111] Станиславский К. С. Ссбр. соч. Т. 1. С. 235.

В предшествующей русской литературе уже было произведение под заглавием «Три сестры». Это «повесть в письмах» литературного современника Чехова И. Ясинского, в которой можно видеть близкие, почти прямые предвосхищения отдельных мотивов чеховской пьесы. Сиротами остаются сестры Ольга, Софья, Зинаида Тумановы: умирает их отец, киевский архитектор, чуть позже мать. Старшая, Ольга, наиболее энергичная и деятельная из сестер, толкует «о женском труде и хочет поступить на курсы»; ей ищут место начальницы в какой-нибудь провинциальной гимназии. По ходу действия кончает самоубийством Софья, и строки из ее предсмертного письма: «Пройдет каких-нибудь двадцать, пятьдесят лет — кто вспомнит о нашем отце? Кто помнит о живших до нас, страдающих...»[112] — кажутся запевом к некоторым монологам сестер Прозоровых.

Повесть Ясинского, с ее довольно сумбурно разворачивающимся сюжетом, изобразила, как можно предположить, какую-то действительно происшедшую историю. Заканчивал ее Ясинский в духе своей философии практицизма и житейского оптимизма, которую он излагал в своих произведениях 90-х годов и особенно полно в ставшем весьма популярном трактате «Этика обыденной жизни» (1898, изд. 5-е — 1900). Ольге после ряда трудностей и передряг в ее судьбе сделал предложение старый друг их семьи. Письмом к нему заканчивается повесть: «...на столе кипит самовар, комната убрана цветами, ярко горят свечи. Ваша, ваша Ольга»[113]. Мораль, следовавшая из «Трех сестер» Ясинского, вполне оптимистична: несмотря на все наносимые жизнью удары, не надо отчаиваться, надо только быть деятельной, и удача в конце улыбнется.

Ярко освещенная, убранная цветами комната, уютно кипящий самовар — с того, чем Ясинский закончил свою повесть «Три сестры», Чехов начал свою пьесу «Три сестры». И прямым вызовом фальшиво-оптимистической философии жизни кажутся весь сюжет чеховской пьесы и завершающие его развязки.

Ясинский в «Этике обыденной жизни», в своей беллетристике, обращаясь к современнику, «среднему че-

---

[112] Русское обозрение. 1891. № 10. С. 460.
[113] Там же. С. 497.

ловеку», излагает определенные «правила жизни» (используя при этом технику «случайностного», «неотобранного» изображения потока бытия). Исполнять требования гигиены, соблюдать умеренность в еде, быть вежливым с прислугой, одеваться скромно и со вкусом, укрощать похоть, предпочитать благородные развлечения — одним словом, «предъявлять жизни требования соразмерно своим способностям». И тогда «по моему убеждению, человечество может быть счастливо и при современных формах, и даже непременно при сохранении их» [114].

Эта та самая апология буржуазного быта, сытого благополучия и дешевого оптимизма, которую Чехов видел в современной литературе — как русской, так и европейской — и которую он с презрением отвергал. «Цель романа (Г. Сенкевича «Семья Поланецких». — *В. К.*): убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и дело твое в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать, и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым» (П 6, 54).

Ни «положительные» типы, ни благополучные концы, убаюкивающие читателя, в произведениях Чехова невозможны. Одна из главных особенностей чеховских пьес — отказ от счастливых концовок.

В финалах чеховских пьес — не трагические развязки (к которым ведет роковая цепь событий), а именно отказ от возможности кончить действие счастливой развязкой. Развязкой, к которой, казалось бы, все клонится и основания для которой заложены в каждой из пьес.

Например, в «Иванове» можно, казалось бы, все закончить свадьбой Иванова и Саши, в «Чайке» — соединением Нины и Кости после всех невзгод. В «Дяде Ване» таким счастливым исходом могло бы стать посрамление Серебрякова, союз дяди Вани с Еленой или, по крайней мере, Астрова с Соней; в «Трех сестрах» — изгнание Наташи, союз Ирины с Тузенбахом, Маши с

---

[114] Независимый [И. Ясинский]. Этика обыденной жизни. С. 39, 51—52.

Вершининым, Ольги — хотя бы с Кулыгиным, долгожданный отъезд в Москву...

Чаще всего драматурги так и поступают: проводят героев через всевозможные испытания и вознаграждают их и зрителей счастливым концом, хотя бы частично счастливым. Чехов, наоборот, в финале своих пьес разбивает подобные ожидания. Он безжалостно отвергает любое из ожидавшихся по ходу действия благополучных завершений. Не просто несчастливый конец, а именно отказ от счастливого конца — вот общая развязка всех чеховских пьес. Своими развязками Чехов не «убивал надежды» (Л. Шестов) — он разбивал иллюзии, указывал на подлинную сложность проблем человеческого существования.

Мужество, бескомпромиссность мысли Чехова в «Трех сестрах» ошеломляли, подавляли современников. Показывая и на этот раз, что никто не знает настоящей правды, разбивая иллюзии, Чехов не давал ни на чем успокоиться, ни в чем найти утешение.

Отрицание здесь казалось особенно безжалостным: речь шла об иллюзорности таких форм, традиционно священных для литературы, как семья и заботы о детях, интеллигентская вера в труд, в страдания ради будущих поколений. Критики, зрители, читатели протестовали против безжалостности пьесы, отсутствия в ней утешающих, умиротворяющих нот (13, 446—463).

Однако Чехов не просто пишет пьесы с несчастливыми развязками, а прослеживает пути, приводящие людей к несчастьям. В «Трех сестрах» автор, как и прежде, беспощаден к иллюзиям, к самоуспокоенности, но не равнодушен, не безжалостен к людям. Он указывал на глубокие, не замечаемые обычно причины несчастий, а значит, открывал новые пути к их осмыслению, изжитию, преодолению.

Если внимательно всмотреться в верхний, наружный слой текста «Трех сестер», — оказывается, он сплошь цитатен.

Цитатой из повести Писемского выглядит история нелепой женитьбы Андрея на Наташе, а последняя к тому же по-своему варьирует узурпаторов из шекспировских пьес. И пресловутая Наташина «Молитва девы» уже звучала (в рассказе В. Тихонова «Весною») как непременный атрибут провинциального мещанства.

Сыплет латинскими цитатами Кулыгин. Претендует быть лермонтовским персонажем Соленый, на самом деле являясь образом-цитатой по отношению к тургеневскому бретеру. Цитатно само название чеховской пьесы.

Соткан из цитат роман Маши и Вершинина. Он начинается и заканчивается строчками из Пушкина: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том...» А в середине — герои шутят цитатами («Полжизни за стакан чаю!»), признаются в любви цитатами из Гауптмана («Кроме вас одной, у меня нет никого, никого...»), особенно часто — из Толстого. Когда Вершинин говорит Маше: «Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз», он перефразирует слова из «Анны Карениной», о которых Чехов с волнением сказал Бунину: «Боюсь Толстого. Ведь подумайте, ведь это он написал, что Анна сама чувствовала, видела, как у нее блестят глаза в темноте»[115]. И знаменитое их объяснение в любви: «Трам-там-там... Трам-там...» — напоминает о том, понятном только им двоим, объяснении Левина и Кити, когда вместо слов были только первые буквы этих слов.

Почему столько цитат? И в чем заключалось свое, незаемное?

Цитатность слов и действий только подчеркивает, что чеховский человек живет в старом, давно сложившемся мире. То, что с ним происходит, давно известно, «старые истории», «скучные истории».

Как ориентируется человек в этом «старом» мире? К чему он прибегает, на что опирается, чем руководствуется, когда жизнь ставит его перед необходимостью действия, поступка, выбора пути? Здесь, в изучении этой сферы жизни, этого аспекта действительности — путей ориентирования «среднего человека» во враждебном, непонятном ему мире, — Чехов и был прежде всего оригинален. И здесь видно, что в его творческом сознании персонажи, ситуации и конфликты строились не просто в соотнесенности с литературой прошлого, а в постоянной полемике с ней, в переосмыслении известных решений.

Предлагаемые литературой, общественным мнением, традицией «общие идеи» оказываются ложными

[115] Литературное наследство. Т. 68. С. 658.

либо бессильными перед реальной сложностью жизни. Об этом говорит Маша: «Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо, и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя...» (13, 169).

Маша говорит об отсутствии общих, приложимых всегда и ко всякому, решений в сфере любви. «Тайна сия велика есть», и выход только один: «Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай» (10, 66), как заключают по сходному поводу герои рассказа «О любви». В индивидуализации, то есть в изучении осложнений, которыми известные положения обрастают в конкретных случаях, Чехов видел свою писательскую задачу.

Любовь Вершинина и Маши, о которой они предпочитают говорить цитатами, настолько индивидуализирована, что о цитатности не думаешь, она кажется результатом самой неповторимой комбинации обстоятельств, какую может изобрести только сама жизнь. И положение каждого из них нелепо, и мир, в котором они существуют, висит на волоске, и до его полного крушения остается совсем немного — и вот в этих наименее вероятных условиях все-таки возникает любовь.

Пьеса Чехова не о любви и не о семье, хотя и то и другое занимает в ней большое место. Любовь, брак, семья — частные проявления более широкого явления — ориентирования в мире. В пьесе Чехова изучается ориентирование и поведение современного человека в этих сферах, в жизни в целом, и везде обнаруживается то же: отсутствие общих решений и рецептов, исчерпанность известных форм, иллюзии и догмы, от которых не могут отказаться герои.

И, как и прежде, Чехов не только заставлял усомниться в общепризнанном и общепринятом. Разговоры героев «Трех сестер» о будущем, о смысле жизни, о необходимости веровать находятся в резком контрасте с нелепостью реального положения спорящих, с их повседневным поведением, вступают в разлад с реальным ходом событий. Именно здесь очевиднее всего проявляется ирония жизни.

Надо «предъявлять жизни требования соразмерно своим способностям», — должно быть, назидательно заметил бы и в этом случае Ясинский. Но буржуазные

умеренность и благоразумие как раз несовместимы с чеховскими героями. В своих мечтах, в требованиях к жизни они явно не хотят думать о «соразмерности», о посильности и исполнимости желаний. Для них счастье «при современных формах» в отличие от героев Ясинского невозможно, но они заглядывают в такие дали пространства и времени, в какие сами явно никогда не попадут. И в этом проявляется их всечеловеческая сущность.

К концу пьесы все яснее становится, что споры, мечты, надежды — неотъемлемая, ничем не истребимая часть жизни этих людей. Вопреки всему им «хочется жить чертовски» (163); «надо жить» (187); «и хочется жить!» (187). И пока остается это желание жить, столь же естественно для них стремление веровать, искать смысл, пытаться заглянуть в будущее. На неразрывности незнания никем «настоящей правды» и постоянства поисков ее людьми строится система авторских выводов в «Трех сестрах».

О литературных предшественниках «Вишневого сада»

Литературная генеалогия героев и сюжета «Вишневого сада» чаще всего велась от тех произведений русской литературы, которые изображали упадок, распад дворянских гнезд и торжество захватывающих эти дворянские гнезда представителей буржуазии — кулаков, купцов и т. д.

Сад, приусадебный парк как знак старой русской культуры, связанной именно с дворянством, привлекал внимание многих писателей второй половины XIX века. Некрасов мельком упоминает в «Кому на Руси жить хорошо», как крестьяне попали в запущенный помещичий сад:

Дорожки так загажены,
Что срам, у девок каменных
Отшиблены носы...
Пропали фрукты-ягоды,
Пропали гуси-лебеди
У холуя в зобу...
Что церкви без священника,

Угодам без крестьянина,
То саду без помещика, —
Решили мужики...

К этой ситуации — дворянский сад без помещика, попадающий в руки к холую, бывшему мужику, — можно найти в общем-то немало иллюстраций в русской литературе.

В разное время на различные произведения, содержащие подобную ситуацию, указывалось как на предшественников «Вишневого сада». Вот несколько наиболее определенных высказываний на эту тему.

Г. Леман-Абрикосов в статье «Вероятный источник «Вишневого сада» А. П. Чехова»[116] таким источником считает очерк забытого ныне И. П. Белоконского «На развалинах» (1897, 1900). Однако чаще проводятся параллели между «Вишневым садом» и произведениями русской драматургии, в первую очередь пьесами А. Н. Островского. Еще до революции В. Боцяновский в статье «Лес» и «Вишневый сад» категорически утверждал: «Вишневый сад» — это тот же «Лес» Островского, но доживший до новых времен»[117]. С. Ф. Елеонский в статье «К истории драматического творчества Островского. Предвосхищенный замысел «Вишневого сада», такое предвосхищение замысла чеховской пьесы видел в комедии Островского и Н. Соловьева «Светит, да не греет»[118].

Казалось бы, категоричность, с которой в названных работах указывался каждый раз единственный источник «Вишневого сада», делала их взаимоисключающими. Автор каждой следующей из названных работ не принимает в расчет гипотез своих предшественников, и, подобно тому как сосуществуют не согласующиеся между собой две-три версии о жизненных источниках «Чайки» — недостаточно убедительные, чтобы стать аксиомой, но и недостаточно опровергнутые, — столь же обособленно живут несколько точек зрения на литературную родословную «Вишневого сада». Но так ли уж различны между собой эти гипотезы? И главное, так ли убедительно указано в них направ-

---

[116] Русская литература. 1966. № 1. С. 186—189.
[117] Театр и искусство. 1911. № 22. С. 442—443.
[118] Александр Николаевич Островский. 1823—1923/Под ред. П. С. Когана. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 105—114.

ление поисков литературных связей последней чеховской пьесы?

Считая, что именно очерк Белоконского «На развалинах» «натолкнул Чехова на создание его знаменитой пьесы», Г. Леман-Абрикосов говорит в своей статье о «сходстве общей ситуации», о «совпадении основных действующих лиц, поставленных притом в тождественное положение с главными фигурами «Вишневого сада»[119].

Эпизод, на который указывает Г. Леман-Абрикосов, — вечер в помещичьей усадьбе накануне рубки парка — занимает в очерке 5 страниц из 21; старуха — бывшая владелица усадьбы, к которой исследователь возводит образ старухи из первоначального замысла «Вишневого сада», произносит в очерке одну-две реплики. Уже это показывает, сколь ограниченным могло быть воздействие на замысел «Вишневого сада» очерка Белоконского. Что еще важнее, отсутствует какое-либо сходство между героем «На развалинах» Новотишиным и чеховским Лопахиным, если не считать чисто внешнего обстоятельства: в руки того и другого переходит дворянское имение. Целенаправленно скупающий имения Новотишин, безжалостный и равнодушный к бывшим владельцам усадьбы, совсем не похож на Лопахина, и имение купившего скорее случайно и искренне старавшегося спасти вишневый сад для его незадачливых хозяев. При изображении же молодой пары (дочери и племянника старухи-помещицы) Белоконский подчеркивает лишь бездумную жизнерадостность («Юноша, постоянно заливаясь здоровым смехом, без умолку болтал») — и ничего, что составляет сущность молодых героев Чехова и авторского к ним отношения. А поскольку в очерке Белоконского нет этого — незаурядности и особой странности в образе нового владельца усадьбы и сложного, сочувственного и в то же время иронического освещения молодых героев, значит, нет оснований говорить о «совпадении основных действующих лиц». Если и видеть сходство одной из ситуаций очерка с одной из ситуаций пьесы, в первую очередь следует отметить, каким совершенно иным содержанием наполнена у Чехова внешне совпадающая событийная канва.

---

[119] Русская литература. 1966. № 1. С. 186.

Вряд ли сколько-нибудь основательна параллель между «Вишневым садом» и «Лесом» Островского, которую проводил В. Боцяновский; там — лес, здесь — сад, там помещица продает лес купцу, а здесь сад сам собой переходит к купцу. Но автор считает, что если лес стал вишневым садом, то Гурмыжская стала Раневской, а Карп, слуга из «Леса», превратился «в трогательного старика Фирса». Есть ли что-то общее между Раневской и Гурмыжской? Автор пытается увидеть это общее в «трогательной беспомощности», в том, что «обе они увлекаются», при этом предметы их увлечений — «существа неизмеримо низшие их» [120]. Такого рода поверхностные аргументы убедить, конечно, не могут, хотя в типологическом плане сопоставление «Леса» и «Вишневого сада» может оказаться не таким уж случайным: можно было бы поставить вопрос о разном характере символики в пьесах Островского и Чехова. Если в «Лесе» это скорее аллегория, дословно истолковываемая в монологе Несчастливцева, то вряд ли однозначному и исчерпывающему истолкованию поддается символика «Вишневого сада».

Между тем в других пьесах Островского есть немало положений и характеров, перекликающихся с «Вишневым садом». Творческая перекличка между Чеховым и Островским в этом плане еще не изучена, и приводимые ниже наблюдения имеют предварительный характер.

В герое «Бешеных денег», буржуа новой формации Савве Геннадьевиче Василькове (правда, выходце из дворян, а не из мужиков), главное — его практицизм в столкновении с паразитирующими, совершенно непрактичными дворянами. Он называет себя грубым тружеником, говорит об отсутствии у себя манер. И дворяне в этой пьесе, Телятев в частности, открыто сознаются в своих пороках, в «нашей общей распущенности: когда есть деньги, давай первому встречному, когда нет — занимай у первого встречного». У Телятева еще живы одиннадцать теток и бабушек, и всем им он наследник, у Раневской осталась только одна, на которую можно понадеяться, — даже по этой детали можно судить о степени оскудения дворянства в че-

---

[120] Театр и искусство. 1911. № 22. С. 442—443.

ховские времена. И, как и Чехов, Островский в своей пьесе не делает упора на хищничестве этого своего героя — для него существеннее показать, что Васильков выгодно отличается от дворян.

В «Дикарке», написанной в соавторстве с Н. Соловьевым, немало говорится о продаже лесов, парков, и непрактичный «эстетический дармоед» Ашметьев продает рощу положительному герою Малькову. «Вы приезжаете в имение любоваться ландшафтами — выходит, вы честный человек; а я приезжаю, вооруженный наукой, извлекаю из имения пользу себе и людям, я за это — грязный материалист», — бросает Мальков, собираясь вырубать парк, Ашметьеву.

И конечно, герой «Талантов и поклонников» студент Петя Мелузов кажется ближайшим предшественником Пети Трофимова: он также изображен в словесных столкновениях с богачами, также произносит проповеди, порой его «правда» оказывается не в ладу с жизнью (см. его последний разговор с Негиной). Но изображен Петя Мелузов иначе, чем Петя Трофимов: в его обрисовке чувствуется большая авторская теплота, для автора это действительно лучший из всех выведенных им на сцену персонажей, уход его в конце пьесы напоминает уход гордого, несломленного романтического героя.

Что из этих мотивов и характеров стало потом, в «Вишневом саде», сознательной реминисценцией, что оказалось похожим в силу случайного совпадения — вопрос особый. Но эти (и другие) примеры показывают, что изучение новаторских решений Чехова не может обойтись без типологического сопоставления с произведениями его ближайшего предшественника в русской драматургии.

Если же говорить о пьесе «Светит, да не греет», действительно, здесь больше, чем в других пьесах, можно увидеть сходных или параллельных мотивов к «Вишневому саду». Пьеса была впервые поставлена в Малом театре в 1880 году, возобновлена в 1901 году и была, конечно, знакома Чехову. С. Ф. Елеонский считал, что «пьеса Чехова, где подводится окончательный итог изжитому дворянскому культурному укладу, ...в ее основных очертаниях была предсказана» пьесой Островского и Соловьева. «В ней многое напоминает че-

ховскую «пьесу-элегию», если не по настроению, то по содержанию и положению действующих лиц»[121].

И все-таки, за исключением отдельных совпадающих деталей, все в этой пьесе иное, чем в «Вишневом саде». Иной сюжет: Ренева увлекается молодым помещиком Рабачевым, разбивает его счастье с простой девушкой Олей; от нее же теряют голову помещики Залешин и чиновник Худобаев, но Ренева, как писал Островский, «осветив болото тамошней жизни, никого не согрела», а в это время ее имение прибирает к рукам кулак Дерюгин. Совсем иные характеры у главных персонажей: Ренева — тип хищника, не получившая наследства и не вышедшая замуж красавица, с ее желанием «хоть каплей отравить чужое счастье»; Дерюгин — кулак, хапуга, обманщик, только еще начинающий обделывать свои дела — по своим качествам он скорее соответствует отцу Лопахина. Нет в «Светит, да не греет» широких обобщений, символики «Вишневого сада». Таким образом, если предположить влияние пьесы «Светит, да не греет» на происхождение «Вишневого сада», то Чеховым могли быть взяты лишь внешние композиционные рамки: приезд героини из-за границы, переход имения в чужие руки, вновь отъезд. Но разве не восходит такая композиция к произведениям несравненно более давним? Наконец, Чехов мог, создавая образ Лопахина, сделать допущение (каким мог бы стать сын Дерюгина, двадцать лет спустя?) — и создать образ, контрастно противоположный заурядному кулаку из пьесы Островского и Соловьева. (Кстати сказать, в этой пьесе в отличие от других, написанных Островским в соавторстве с Соловьевым, доля участия великого драматурга сравнительно невелика: ему принадлежит окончательное название пьесы, он дал героине фамилию, написал отдельные сцены, в основном связанные с любовным треугольником Ренева — Рабачев — Оля; замысел же пьесы и ее сюжет принадлежат Соловьеву. И почти все эпизоды, связанные с продажей имения Реневой, — те, к которым проводятся параллели с «Вишневым садом», — написаны Соловьевым.)

---

[121] Александр Николаевич Островский. 1823—1923. С. 107—108.

По поводу очерка Белоконского «На развалинах» и пьесы Островского и Соловьева «Светит, да не греет» можно сказать, что оба этих произведения имеют равное основание упоминаться при перечислении литературных предшественников чеховской пьесы, хотя в равной степени ни одно из них не вправе считаться главным или единственным таким предшественником. Говорить об особой близости к «Вишневому саду» какого-либо одного из этих произведений нельзя и потому, что аналогичные параллели с пьесой Чехова обнаруживаются и во многих других произведениях предшествующей русской литературы.

Может быть, один из отдаленных прообразов Раневской — «наша «сердечная» m-me Лаврецкая, гулящая, сорящая российскими червонцами семо и овамо» (12, 14). Так молодой Чехов в статье «Опять о Саре Бернар» охарактеризовал героиню тургеневского «Дворянского гнезда».

Помогает осознать своеобразие решений, предложенных Чеховым для, казалось бы, традиционных тем и образов, сопоставление «Вишневого сада» с произведениями Салтыкова-Щедрина, в первую очередь с такими, как «Убежище Монрепо» и «Круглый год». Вряд ли найдем в литературе второй половины XIX века более яркие картины отношений «рассеянных остатков старинного барства» и теснящей их новой силы — «буржуа-мироеда», «чумазого». Потрясая бумажником, готовится поглотить имение Монрепо купец из бывших крепостных Анатолий Иванович Разуваев. В свое время Анатошка Разуваев состоял человеком у корнета Отлетаева, и «молодой и красивый парень, пользовался доверием корнетши Отлетаевой». Упомянута и такая деталь: Разуваев «с благодарностью отозвался при этом о корнетше Отлетаевой: «Даже и теперича завсегда помню, что я ихний раб состоял». Ныне Разуваев вынашивает планы овладения Монрепо, и, как говорит становой Грацианов, «первым делом устроил бы он в здешнем парке гулянье, а между прочим вот там на уголку торговлю бы прохладительными напитками открыл» (гл. «Finis Монрепо»). Разбивка сада на дачные участки и устройство в родовом дворянском парке гулянья с прохладительными напитками — это разные выражения одного и того же процесса вытеснения дворянской культуры новой, буржуазной,

Если щедринский Разуваев, а также герой «Благонамеренных речей» Дерунов — образы, созданные еще в 70-е годы, — должны считаться родоначальниками длинного литературного ряда купцов-приобретателей и в этом качестве непременно учитываться в литературной родословной чеховского Лопахина, то героиня цикла Салтыкова-Щедрина «Круглый год» Натали Неугодова (гл. «Первое июля») в известном смысле соотносима с Раневской. Стареющая «куколка», оставив в России взрослого сына, живет во Франции с любовником, который ее обирает. Ненадолго она приезжает в Россию, но родовое имение Монрепо продано (сентиментальные слезы по этому поводу); а в конце главы Натали снова укатывает с любовником во Францию, раздобыв в долг тысячи две. И в речах Натали Неугодовой слышатся отдельные мотивы монологов Раневской.

И вновь, как ни сходны слова и поступки щедринской и чеховской героинь, важнее понять, что делает их совершенно различными образами. Принципиально разным является авторское к ним отношение. У Щедрина это убийственная ирония, презрение; к его сатире как нельзя более приложима знаменитая формула: «Человечество смеясь прощается с прошлым». У Чехова и образ владелицы вишневого сада, и авторское к ней отношение отнюдь не исчерпываются сатирой.

Еще первые критики «Вишневого сада» писали о близости чеховской комедии к забытой ныне пьесе Н. Я. Соловьева «Ликвидация» (1883). «Пьесу можно назвать «Ликвидация» ...» — писал Ю. Беляев в одной из первых рецензий на «Вишневый сад»[122]. В сюжете этого произведения также нетрудно увидеть отдельные мотивы, которые прозвучат затем в чеховской пьесе. Помещик Баюкин по бесхарактерности и доверчивости окончательно разорил свое имение. Почти все баюкинские земли скупил кулак Тихон Иваныч Кульков. На день рождения жены нужны деньги, Баюкин призывает Кулькова, тот предлагает купить на сруб липовую аллею перед домом. Баюкин возражает лишь поначалу, но скоро уступает. Младшая дочь Баюкина, Катя, — свежая, неиспорченная, работящая девушка — жалеет

---

[122] Беляев Ю. Спектакли Художественного театра//Новое время. 1904. 4 апреля.

отца. Сын Кулькова Петр (он кончил училище, кулацкая грубость отца чужда ему) и Катя любят друг друга. Мать и сестра Кати, узнав об этой любви, вначале возмущены, вконец задерганный Баюкин не знает, как ему реагировать, но потом все решают, что это даже к лучшему. Конец у пьесы счастливый: Кульков передает все дела Петру и целуется с Баюкиным как со сватом.

В «Ликвидации» чувствуется явная вторичность по отношению к пьесе Островского (линия Петра и Кати повторяет линию Петра и Аксюши в «Лесе») и пьесам, написанным самим Соловьевым в соавторстве с Островским (Катя повторяет Варю в «Дикарке», Олю в «Светит, да не греет»). Но есть в пьесе Соловьева мотив, который в совершенно переработанном виде обнаруживается затем в «Вишневом саде».

Одна из скрытых пружин действия в пьесе Чехова — ожидаемая и так и не состоявшаяся женитьба Лопахина на Варе. Всем кажется, что стоит Лопахину сделать предложение Варе — и сад спасен. Но подобная благополучная развязка немыслима для «Вишневого сада». А в пьесе Соловьева мотив женитьбы купца на дочери владельца усадьбы и спасения тем самым имения и сада использован в полной мере: в «Ликвидации» все вообще разрешается счастливой развязкой, женитьбой Петра на Кате. Чехов в своей пьесе не просто отказывается от уже использованного до него решения сходной коллизии. Восходящий к «Ликвидации» мотив спасения усадьбы через счастливый брак сыграл в «Вишневом саде» роль непрозвучавшей, хотя, казалось бы, напрашивающейся цитаты. Тому, кто знал эту цитату и ее источник, еще яснее должна была открыться новизна и глубина решений Чехова в своей пьесе, отрицавшей условность и нежизненность подобных счастливых развязок.

О «Ликвидации», как и о «Светит, да не греет» и «Убежище Монрепо», упоминал в своей монографии о «Вишневом саде» А. И. Ревякин. Он же называет, в связи с «Вишневым садом», целый ряд пьес современного Чехову репертуара. Правда, в пьесах, на которые указывается в монографии («Выгодное предприятие» А. Потехина, «Новое дело» В. Немировича-Данченко, «Закат» А. Сумбатова-Южина, «Дело жизни» Н. Тимковского, «Искупление» И. Потапенко), изображающих

общее явление — утерю дворянами былых состояний и имений, нравственную деградацию дворянства, нет этого специфического сюжетного хода, захвата помещичьего имения кулаком, купцом. В этом смысле те произведения литературы XIX века, о которых шла речь выше, гораздо нагляднее обнаруживают связь с «Вишневым садом». Но как бы то ни было, и эти пьесы, как справедливо пишет А. И. Ревякин, свидетельствуют о том, что «в пору появления комедии «Вишневый сад» тема гибели старых дворянских усадеб и перехода их в руки буржуазии, капиталистических предпринимателей не была новой и оригинальной»[123].

Э. А. Полоцкая в комментариях к пьесе в академическом издании пишет: «Тема оскудения дворянства в «Вишневом саде» имеет своих литературных предшественников, далеких по времени, как «Мертвые души», «Месяц в деревне», «Село Степанчиково», «Лес», и значительно более близких, как романы С. Н. Терпигорева (Атавы) («Оскудение», 1881—1882) и А. И. Эртеля («Смена», 1890—1891), как повесть И. А. Бунина «Антоновские яблоки» (1900), пьеса А. М. Федорова «Старый дом» (1900) и т. д. ... Чехов подвел итоги старой теме русской литературы (вымирание дворянских усадеб) и поставил вопрос о смене социальных поколений» (13, 487—488)[124].

Таким образом, тот ряд предложений о литературных предшественниках «Вишневого сада», который приводится в упомянутых выше исследованиях, может быть продолжен: достаточно отыскать произведение, в котором описываются «разорение помещичьего имения» (13, 495), покупка его и леса, сада, парка каким-нибудь Дерюгиным, Новотишиным, Разуваевым, Кульковым... В этом направлении шла мысль тех, кто пытался найти произведения русской литературы, готовившие появление «Вишневого сада».

Разумеется, указанные произведения Салтыкова-Щедрина, Островского, Соловьева и даже Белоконского

---

[123] Ревякин А. И. «Вишневый сад» А. П. Чехова. М., 1960. С. 89.

[124] Е. Арензон указывает также на драматическую хронику С. С. Мамонтова «В сельце Отрадном» (1903), с которой Чехов познакомился во время работы над «Вишневым садом» (Театр. 1985. № 1. С. 178—182).

и Мамонтова должны найти место в комментарии к «Вишневому саду»: нет данных, которые бы опровергали возможность учета их Чеховым, а отдельные отмеченные здесь элементы сходства, кажется, прямо подсказывают такую возможность. (Во всяком случае, это более вероятные параллели, чем та, которая предлагается Ф. Фергюссоном: он сопоставляет второе действие «Вишневого сада» с песнью восьмой «Чистилища» Данте, где повествуется о Долине Нерадивых Властителей [125].)

Но, отыскивая произведения и образы такого ряда, действительно ли приближаемся мы к осознанию во всей полноте того явления русской и мировой драматургии, каким стал «Вишневый сад» Чехова? Скорее, идя в этом направлении, мы ищем предшественников не чеховского «Вишневого сада», а той его трактовки, которая восходит к первой постановке пьесы Московским Художественным театром и вот уже более 80 лет определяет толкование ее на сцене и в исследовательской литературе.

В этом знаменитом спектакле в силу ряда причин на первый план выдвинулись в блестящем исполнении К. С. Станиславского и О. Л. Книппер-Чеховой образы Гаева и Раневской; так оказалась поставленной в центр спектакля линия дворянского оскудения, бессилия перед надвигающимся жизненным крахом. Работы советских театроведов наглядно показывают, какими сложными, неоднозначными характерами предстали прежние владельцы вишневого сада на сцене Художественного театра [126]. Проявлением высочайшей театральной культуры было в игре Книппер и Станиславского сочетание в теме «прощания с прошлым» сатирических красок с лирической силой, заставлявшей сжиматься сердца зрителей.

Художественный театр дал пьесе лучших из возможных исполнителей ролей представителей старшего поколения. Но, несмотря на это (а может быть, именно благодаря этому), в спектакле произошло такое смещение акцентов по сравнению с авторским замыслом,

---

[125] Fergusson F. The Idea of a Theatre. P. 185—190.

[126] См. Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. М., 1955. С. 153—201; Соловьева И. Н. Реальность с заглавной буквы. «Вишневый сад». Опыт чтения режиссерского экземпляра К. С. Станиславского//Театр. 1974. № 8. С. 55—69.

что, как писал Чехов, в театре игралось «положительно не то, что я написал», что театр «сгубил» пьесу.

Именно спектакль заставил, как мы видели, еще первых зрителей отыскивать в чеховской пьесе вариации на темы «Леса», «Ликвидации», «Оскудения». Оттуда же, очевидно, идет толкование «Вишневого сада» как пьесы на тему о «смене общественно-экономических формаций и культур»[127], с иерархией персонажей по отношению к этому процессу и соответственно их авторского освещения (осуждение одних, показ несостоятельности других, сочувствие третьим). А такая иерархичность в расположении героев противоречит тем драматургическим принципам, которые Чехов утверждал в теории и отстаивал на практике в то время, когда он работал над своей пьесой.

В «Вишневом саде», пожалуй, впервые с такой последовательностью Чеховым проведен принцип скрытой общности между персонажами, равнораспределенности сил, образующих конфликт. Тот принцип, который в большей или меньшей степени определил построение всех его главных пьес.

«Всем скверно живется» (П 1, 264) — это представление о российской жизни дополнялось у Чехова еще одним: «Никто не знает настоящей правды» (7, 454—455). Основная ситуация чеховских произведений — обыкновенный человек в столкновении с необыкновенно сложной, непонятной, враждебной ему жизнью, в которой каждый по-своему ориентируется. Эта ситуация повторяется, каждый раз в новом варианте, почти в любом его рассказе или повести, в драматургии же одинаково распределяется между разнообразными персонажами каждой из пьес. Что бы ни говорили и ни думали о себе герои, какой бы субъективно значительной, обоснованной, исключительной ни казалась каждому его позиция, избранные им ориентиры, — Чехов-писатель не дает никому преимущества в столкновении с действительностью.

На этот раз «незнание», которое охватывает всех, выявляется в отношении к саду. Каждый вносит свой вклад в конечную его судьбу.

---

[127] См.: Балухатый С. Д. Чехов-драматург. Л., 1936. С. 22; Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания/ 3-е изд. М., 1984. С. 448—450.

Прекрасный сад, на фоне которого показаны герои, как обычно у Чехова не понимающие хода вещей или понимающие его ограниченно, связан с судьбами нескольких поколений — прошлых, настоящих и будущих. Ситуация из жизни отдельных людей внутренне соотнесена в пьесе с ситуацией в жизни страны — так уже было у Чехова в «Степи», «Палате № 6», отчасти в «Трех сестрах». Многогранно символическое наполнение образа сада: красота, прошлая культура, наконец, вся Россия... Одни видят сад таким, каким он был в невозвратимом прошлом, для других разговор о саде — только повод для фанаберии, третьи, думая о спасении сада, на деле губят его, четвертые гибель этого сада приветствуют...

Гибель сада, к которой по-своему причастен каждый, напоминает о гибели другого сада в «Черном монахе», о гибели любви в «Доме с мезонином» и вносит в звучание пьесы грустно-поэтическую ноту. Однако Чехов настаивал, что создал «не драму, а комедию, местами даже фарс» (П 11, 248). Оставшись верным своему принципу наделять героев одинаково страдательным положением по отношению к непонимаемой ими жизни, незнанием «настоящей правды», Чехов в последней своей пьесе разрабатывал жанровую форму, адекватную этому принципу.

Многолетний опыт постановок «Вишневого сада» показывает, что однозначному жанровому прочтению — только печальному или только комическому — пьеса не поддается[128]. Ныне общепризнано, что задачей театра, берущегося за постановку «Вишневого сада», должно быть отыскание «меры грустного и смешного» (А. Скафтымов), заключенной в пьесе. Очевидно, что Чехов осуществил в своей «комедии» особые принципы соединения драматического и комического.

Наиболее традиционной формой соединения серьезного и комического до Чехова было такое соединение, когда комические сцены носили дивертисментный характер в драме или трагедии и комическую функцию выполняли шуты, наперсники, слуги, соседи, странницы, свахи и другие персонажи второго плана, оттеняя драматизм, трагизм положения главных героев. Дру-

---

[128] О постановках «Вишневого сада» в послеоктябрьское время см.: Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. С. 84—90.

гая традиционная форма такого соединения: пьеса, которая вся поначалу строилась как комедия, в финальном акте оборачивалась драмой, трагедией, комические герои (например, Альцест в «Мизантропе», Петя Мелузов в «Талантах и поклонниках») вызывали сочувствие, сострадание. И в том и в другом случае одни персонажи противопоставлены другим, разведены в конфликте.

В «Вишневом саде» комичны не отдельные персонажи, такие, как Шарлотта, Епиходов, Варя. Непонимание друг друга, разнобой мнений, алогизм умозаключений, реплики и ответы невпопад — подобными несовершенствами мышления и поведения, дающими возможность комического представления, наделены все герои.

Кажется, что многие персонажи противостоят друг другу и можно выделить в чем-то контрастные пары. «Я ниже любви» Раневской и «мы выше любви» Пети Трофимова; у Фирса — все лучшее в прошлом, Аня безоглядно устремлена в будущее; у Вари — старушечий отказ от себя ради родных, имение ею держится; у Гаева чисто детский эгоизм, он «проел имение»; комплекс неудачника у Епиходова и наглого завоевателя — у Яши. И так далее: сопоставления-противопоставления можно проводить и по иным признакам и между другими персонажами. Никогда еще Чехов не был столь щедр и изобретателен в искусстве индивидуализации.

Но при всем богатстве разграничительных оттенков все персонажи вновь связаны скрытой общностью. Каждый — энтузиаст своей «правды», каждый прокладывает свой индивидуальный путь или тропинку, а итоговый эффект возникает от рядоположения, соотнесенности, реже — столкновения этих путей и правд.

Важно подчеркнуть: Чехов не вкладывает в сам факт такой общности какой-либо осуждающий смысл. Соотнесенность между отдельными персонажами «Вишневого сада» давно замечена — но как ее нередко толкуют? Мол, слуги пародийно повторяют своих хозяев (Яша, Дуняша, Шарлотта — Раневскую, Епиходов — Гаева), и в этом следует видеть намерение Чехова сатирически высмеять бывших владельцев вишневого сада, смеясь, проститься с прошлым. Это упрощенное, вульгарное толкование чеховских принципов драматургического конфликта.

Разве Аня не повторяет во многом Раневскую, а Трофимов не напоминает часто недотепу Епиходова, а растерянность Лопахина не перекликается с недоумением Шарлотты? В пьесе Чехова принцип повторения и взаимоотражения персонажей является не избирательным, против одной группы направленным, а тотальным, всеохватывающим.

Принцип перекличек в поведении различных персонажей применялся драматургами задолго до Чехова. Но у Гоголя то, что объединяет различных персонажей «Ревизора», — это характерные признаки плохих чиновников, те или иные их уродства и «грешки». Там принцип действительно служит целям сатирического осмеяния, как ни понимать изображенный город: как реальный, уездный или воображаемый, духовный.

Непоколебимо стоять на своем, быть самопоглощенным своей «правдой», не замечая сходства с остальными, — у Чехова это выглядит как общий удел, ничем не устранимая особенность человеческого бытия. Само по себе это ни хорошо, ни плохо: это естественно. Что получается от сложения, взаимодействия различных правд, представлений, образов действия — вот что изучает Чехов.

Если в предшествующих чеховских пьесах некоторые герои менялись по ходу действия, по крайней мере, совершали переход от «казалось» к «оказалось» (Нина и Костя, дядя Ваня, сестры Прозоровы и их брат), в «Вишневом саде» все остаются неизменными до конца — при всем разнообразии проявлений того, что составляет сущность каждого. В этом — неизменности и непоколебимой верности каждого своей сути — и состоит основа комедийности пьесы, какими бы серьезными или грустными последствиями и осложнениями ни оборачивалось такое постоянство для его носителя и для окружающих. Особняком стоит только Лопахин, но о нем речь ниже.

Комизм сходства, комизм повторения — основа комического в «Вишневом саде». «Любое повторение любого духовного акта лишает этот акт его творческого или вообще значительного характера, снижает его значение и тем может сделать его смешным» [129]. Каково же соотношение комического и некомического в пьесе?

---

[129] Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. С. 42.

Все по-своему смешны, и все участвуют в печальном событии, ускоряют его наступление — вот чем определяется композиция комического и серьезного в чеховской пьесе. И снова можно говорить о гоголевских уроках.

Многое в «Вишневом саде» отзывается Гоголем, гоголевской перебивкой быта и лирики, патетики, смешного и высокого, когда, говоря словами Гоголя, «среди недумающих, веселых, беспечных минут, сама собою, вдруг пронесется иная чудная струя. Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...».

Разговор, который Лопахин ведет во втором действии с Раневской и Гаевым, убеждая их отдать землю под дачи («Вопрос ведь совсем пустой... Ответьте одно слово: да или нет? Одно только слово!»), напоминает по строению, по типу комизма разговор, который Чичиков вел с Коробочкой о продаже мертвых душ. Собеседники Лопахина, подобно Коробочке, не могут взять в толк, зачем это нужно, и то и дело уходят от вопроса, в котором тот страстно заинтересован. Лопахин, подобно Чичикову, выходит «совершенно из границ всякого терпения» и называет Гаева «бабой», тогда как Чичиков, чьих доводов, «ясных как день», не понимает Коробочка, «посулил ей черта». И ведь, замечал Гоголь, не так уже велика «пропасть, отделяющая Коробочку от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома», и ее мыслей, «мыслей не о том, что делается в ее доме и ее поместьях, запутанных и расстроенных... а о том, какой политический переворот готовится во Франции, какое направление принял модный католицизм...».

И тут же, в том же втором действии, вскоре после этой прозы и бестолочи — проникновенный монолог о России: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...» Вот она, «иная чудная струя», и уже другим светом, светом России осветилось происходящее в «Вишневом саде» — совсем как в гоголевской поэме.

Смелые гоголевские переходы от смеха к задумчивости, от патетики вновь к насмешке получили в «Вишневом саде» необычайный размах, пропитали строение

пьесы в целом и каждого героя в отдельности. Чехов ставит их всех в положение постоянного, непрерывного перехода от драматизму к комизму, от трагедии к водевилю, от пафоса к фарсу. В этом положении находится не одна группа героев в противовес другой, принцип такого беспрерывного жанрового перехода имеет в «Вишневом саде» всеобъемлющий характер. То и дело в пьесе происходит углубление смешного (ограниченного и относительного) до сочувствия ему и обратно — упрощение серьезного до прозрачности алогизма, повторений.

Пьесу, рассчитанную на квалифицированного, искушенного зрителя, способного уловить ее лирический, символический подтекст, Чехов насытил приемами площадного театра, балагана — падения с лестниц, обжорством, ударами палкой по голове, фокусами и т. д. После патетических, взволнованных монологов, которые есть практически у каждого персонажа пьесы — вплоть до Пищика, Дуняши, Фирса, — сразу следует фарсовое снижение, затем вновь появляется лирическая нота, позволяющая понять субъективную взволнованность героя, и опять его самопоглощенность оборачивается насмешкой над ним [130].

А. П. Скафтымов в своих работах показал, что основным объектом изображения в «Вишневом саде» Чехов делает не кого-либо из персонажей, а устройство, порядок жизни. В отличие от произведений предшествующей драматургии в «Вишневом саде» не сам человек является виновником своих неудач и не злая воля другого человека виновата: виноватых нет, «источником печального уродства и горькой неудовлетворенности является само сложение жизни» [131].

Но Чехов при этом отнюдь не снимает ответственности с героев и не перелагает ее на «сложение жизни», существующее вне их представлений, поступков, отношений. Вспомним его слова об ответственности каждого за существующий порядок, за общий ход вещей:

---

[130] О жанровых переходах в монологах героев пьесы см. нашу статью «О литературных предшественниках «Вишневого сада» (Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. М., 1976. С. 140—141). Ср. также: Абдуллаева З. Жизнь жанра в пьесах Чехова//Вопросы литературы. 1987. № 4. С. 155—174.

[131] Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. С. 375.

«Виноваты все мы». Не «виноватых нет» — а «виноваты все мы».

И в «сложение жизни», влияющее на судьбы чеховских героев, обязательно входит ложность, иллюзорность или исчерпанность представлений и ориентиров: разнобой, «раздробь» личных правд, интересов, убеждений; нежелание или неспособность встать на точку зрения другого, вслушаться, понять, откликнуться; уверенность каждого носителя в абсолютности своей «правды». Правды эти различного достоинства, и автор далек как от того, чтобы впасть в карикатуру на достойное, так и от того, чтобы не суметь в смешном, нелепом, алогичном увидеть осложняющие его моменты и вызвать к нему сочувствие, хотя бы ненадолго. Он прибегает то к наглядным, моментальным формам обнаружения алогизмов, то подключает «иронию жизни», когда неправота, недалекость или самонадеянность опровергается ходом времени, логикой действительности.

Разумеется, выдвижение одной группы героев в центр спектакля МХТа, обоснование их прав на особое сочувствие не могло не вызвать протеста писателя. И впоследствии полемика вокруг «Вишневого сада» велась в основном вокруг вопроса: сострадал ли Чехов Раневской и Гаеву или «расставался с ними смеясь»[132], — вопроса по существу далеко не главного для понимания пьесы и подсказанного все той же ее постановкой. Выдвигалась ли при истолковании «Вишневого сада» жанрово чистая элегия или однозначная насмешка над незадачливостью прошлых и нынешних владельцев сада и приветствие третьей группе героев — это было одинаково односторонним толкованием, не учитывающим ни чеховского понимания жизни, ни новизны формы, найденной им для выражения такого понимания.

В чем же видеть главное в «Вишневом саде», что выдвигает пьесу на особое место в русской драматургии? В завершении линий «дворянских гнезд» или в уникальном драматургическом методе? Казалось бы, противопоставление надуманное, ведь никто сейчас всерьез не станет разрывать тематику и сюжет и способы их воплощения, «что» и «как». Но это в идеале.

---

[132] Ср.: Сурков Е. Д. Сколько было Гамлетов?//Новый мир. 1986. № 12. С. 220—221.

На практике же — и история изучения литературных предшественников «Вишневого сада» об этом наглядно свидетельствует — пьеса Чехова чаще всего осознается лишь в ее тематическом аспекте, ее подлинно новаторская сущность оказывается при этом не раскрытой.

В истории расхождений между драматургом и театром при постановке «Вишневого сада» наименее удовлетворительно пока объяснена та настойчивость, с которой Чехов указывал на роль Лопахина как на центральную в пьесе.

Чехов, как известно, в своих письмах, посылавшихся вдогонку пьесе, отправленной в Москву, настаивал, чтобы Лопахина играл Станиславский. Он не раз подчеркивал, что роль Лопахина — «центральная», что «если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится», что сыграть эту роль может только гениальный актер, «только Константин Сергеевич», а просто талантливому актеру она не под силу, он «проведет или очень бледно, или сбалаганит... сделает [из Лопахина] кулачка... Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать» (П 11, 273, 289, 290, 291). Чехов предостерегал против упрощенного, мелкого понимания этого образа, очевидно дорогого ему. Попытаемся понять, что в самой пьесе подтверждает убежденность драматурга в центральном положении роли Лопахина среди других ролей.

Первое — но не единственное и не самое главное — это значительность и необычность самой личности Лопахина.

Ясно, что Чехов создал не традиционный образ купца. Делец, и очень удачливый, Лопахин при этом конечно не Колупаев, не Разуваев, не Дерюгин, не Кульков, не какой-нибудь «просвещенный» купец Галушкин из «Нови» Тургенева, не купец из «Последней жертвы» или «Бесприданницы» Островского. Это совсем иной тип: человек «с душой артиста» («А когда мой мак цвел, что это была за картина!»); когда он говорит о России, это звучит как признание в любви к родине. Эти его слова напоминают гоголевские лирические отступления в «Мертвых душах», чеховское лирическое отступление в «Степи» о богатырском размахе русской степной дороги, которой к лицу были бы «гро-

мадные, широко шагающие люди». И самые проникновенные слова о вишневом саде в пьесе — не следует упускать этого из виду — принадлежат именно Лопахину: «имение, прекрасней которого нет ничего на свете».

В образ этого героя — купца и в то же время артиста в душе — Чехов внес черты, характерные для известной части русских купцов, оставивших заметный след в истории русской культуры последних десятилетий XIX — начала XX века. Это и сам Алексеев-Станиславский, и Третьяков, и Щукин, и Морозов, и Бахрушин, и Сытин... Художественная чуткость, бескорыстная любовь к прекрасному причудливо сочетались в натурах многих из этих купцов с характерными чертами дельцов и стяжателей. Не делая Лопахина похожим ни на одного из них в отдельности[133], Чехов вносит в характер своего героя черты, объединяющие его со многими из этих купцов-художников.

И конечная оценка, которую Петя Трофимов дает своему, казалось бы, антагонисту («Как-никак, все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...»), находит известную параллель в отзыве Горького о Савве Морозове, о котором он писал Чехову: «И когда я вижу Морозова за кулисами театра, в пыли и трепете за успех пьесы — я ему готов простить все его фабрики,—в чем он, впрочем, не нуждается, я его люблю, ибо он — бескорыстно любит искусство, что я почти осязаю в его мужицкой, купеческой, стяжательской душе»[134]. К. С. Станиславский завещал будущим исполнителям роли Лопахина придать ему «размах Шаляпина»[135].

Разбивка сада на дачные участки — идея, с которой носится Лопахин, — это не просто уничтожение вишневого сада, а его переустройство, устройство, так сказать, общедоступного вишневого сада. С тем прежним,

---

[133] Можно говорить о большей его похожести на известного издателя И. Д. Сытина — ср. характеристику последнего в письме Чехова к И. Я. Павловскому: «Это интересный человек. Большой, но совершенно безграмотный издатель, вышедший из народа. Сочетание энергии вместе с вялостью [...] бесхарактерностью» (П 8, 190).

[134] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. С. 81.

[135] Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. Т. 1. С. 276.

роскошным, служившим лишь немногим садом этот новый, поредевший и доступный любому за умеренную цену лопахинский сад соотносится как демократическая городская культура чеховской эпохи с дивной усадебной культурой прошлого.

Чехов предложил образ явно не традиционный, неожиданный для читателя и зрителя, разбивающий устоявшиеся литературные и театральные каноны. Сейчас нами в известном смысле утеряно это ощущение новизны, и характеристика этого героя дается нередко по такой схеме: да, у Лопахина тонкие пальцы и душа артиста, он любуется маком, но все-таки, несмотря на эти его слова, на деле он капиталист, предприниматель, для него главное — это дела. Соотношение новизны и традиционности в этом образе переворачивается с ног на голову.

Роман Лопахина с Варей — первая по времени завершения сюжетная линия пьесы. Знаменитая сцена их несостоявшегося объяснения внешне напоминает сцену также не состоявшегося объяснения между героями романа Толстого «Анна Каренина» Сергеем Ивановичем Кознышевым и Варенькой (ч. 6, гл. 5). И в романе Толстого все окружающие хотели бы, чтобы объяснение произошло и Сергей Иванович сделал бы предложение Вареньке. В этой сцене их оставляют наедине во время собирания грибов, у каждого уже наготове слова признания — но вместо них «против воли своей» каждый говорит совершенно о другом: что в середине леса всегда меньше грибов, что белые встречаются преимущественно на краю, о разнице между белым и березовиком... И в сцене объяснения между Лопахиным и Варей герои говорят о погоде, о разбитом градуснике, о сундуке — и ни слова о самом, очевидно, важном для них. (Сходный мотив использован и в прежних произведениях Чехова — например, в рассказах «На подводе», «У знакомых».) Но мотивировка такого поведения в «Вишневом саде» совершенно иная, чем в сцене из «Анны Карениной».

Почему ничем кончаются отношения Лопахина и Вари, когда объяснение не состоялось, любовь не состоялась, счастье не состоялось? Les affairs sont les affairs, Лопахин не может забыть о делах и в момент любовного объяснения — в таком ключе игралась эта сюжетная линия в первом спектакле Художественного

театра[136]. Но не слишком ли безоговорочно становились при этом режиссер и актер на точку зрения Вари? Это она говорит в первом действии, объясняя поведение Лопахина: «У него дела много, ему не до меня»; и в третьем действии: «Он или молчит, или шутит. Я понимаю. Он богатеет, занят делом, ему не до меня». Что мешает Лопахину проявить инициативу там, где другой купец на его месте усмотрел бы возможность «приличного» брака?

Лопахин в душе, по натуре артист, человек, способный на минуту орлиным взглядом окинуть Родину. Варя же, если продолжить это сравнение, серая галка, кругозор которой ограничен хозяйством, экономией, ключами на поясе...

Интересно сопоставить Лопахина с героями других пьес, в которых изображаются купцы, также непохожие (хотя бы внешне) на Колупаевых, Разуваевых, Дерюгиных и т. п. Такова пьеса А. И. Сумбатова-Южина «Джентльмен» (1896), хорошо знакомая Чехову. Главный герой пьесы — московский капиталист, миллионер Ларион Денисович Рыдлов. Это купец, который приобрел внешний европейский лоск, пишет роман. Этот «джентльмен», разыгрывающий роль «выразителя современного духа», самонадеян и глуп, но в нужный момент в его поведении проявляются хватка, скупость, бездушие типичного капиталиста. Для Рыдлова, действительно, всегда «дело есть дело», в какие бы несвойственные ему сферы он ни заносился. В герое пьесы, написанной в традициях бытовой комедии[137], Сумбатов-Южин ставил задачей показать контраст между напускной европейской внешностью и «лабазным нутром», то есть продолжал разработку типа русской действительности, намеченного Островским в «Последней жертве» и «Бесприданнице». Мужицкая грубость, купеческие замашки то и дело дают себя знать и в поведении Лопахина. Но отнюдь не ради изображения причудливых комбинаций доморощенной неотесанности и европейской цивилизованности в русском «эмансипированном» купце создал образ Лопахина Чехов. Совер-

---

[136] См.: Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. С. 175.

[137] См.: Сумбатов-Южин А. И. Пьесы. М., 1961. С. 329—428.

шенно иные составляющие, иная композиция (в соответствии с иной, более сложной авторской установкой) в его образе.

Как раз в те месяцы, когда Чехов писал «Вишневый сад», он внимательно познакомился с пьесой С. А. Найденова «Богатый человек» (первоначальное название — «Деньги»). Главный герой этой пьесы миллионер Купоросов, сравнительно молодой человек, живущий в Москве. У него, по характеристике автора, «умное, интеллигентное лицо и изящные манеры. Носит пенсне. В нем живут как будто два человека: один более-менее культурный, с чутким сердцем; другой — тщеславный, скупой купец, самодурствующий и сдерживающий себя. Такая раздвоенность натуры очень тяготит его. Наследственность, как насильно привитая болезнь, отравляет его жизнь»[138]. Действительно, характер Купоросова построен на контрастах: он то говорит о «Скупом рыцаре», «Горе от ума», поет в костюме Фауста, читает своим служащим лекцию о «Крейцеровой сонате», вспоминает о своих студенческих годах, то вдруг эта лабазная, купеческая натура берет в нем верх, он скупится, когда отпускает на волю содержанку, он способен погубить жизнь человека, своего служащего, в котором видит возможного соперника в любви. Образ Купоросова трактован в духе модных в конце XIX — начале XX века теорий наследственности. Внимание автора поглощено изображением такого купца наиновейшей формации, с раздвоенной натурой; суть пьесы сводится к изображению этой раздвоенности, переходов от вспышек купеческого самодурства к порывам человечности и наоборот.

Хотя в герое Найденова есть нечто общее с Лопахиным (сознание в себе мужика, неудовлетворенность собой), эти отдельные черты сходства выполняют в произведениях абсолютно различные функции.

Ибо пьесу Найденова от «Вишневого сада» отделяет главное — иной принцип построения. Все внимание автора «Богатого человека» сосредоточено на главном герое, его пьеса — психосоциологический трактат в лицах о купце, все остальные персонажи служат фоном, подсобным материалом, находятся в той или иной зависимости от деятельности главного героя. Это совер-

[138] Найденов С. А. Пьесы. Спб., 1904. Т. 1. С. 182.

шенно иной драматургический принцип, нежели тот, который утверждал Чехов.

Чехов формулировал этот принцип в письмах по поводу пьесы Найденова: «Пьеса хороша, только нужно, чтобы главное действующее лицо — Купоросов был переделан в человека хорошего, ясного, более определенного» (П 11, 242). Переделан был в человека хорошего... Разумеется, речь идет не об идеализации купца, не о наделении его чертами «положительного героя», а о том, что сводить основу драматургического конфликта к отрицательным или положительным качествам того или иного персонажа — это старо, это вчерашний день драматургии.

Самому Найденову Чехов писал по поводу той же пьесы: «По-моему, пьеса превосходная, люди в ней живые, она коротка и грациозна, только я бы [...] из Купоросова сделал только хорошего человека, заведомо хорошего, чтобы жаль его было (когда он, например, в костюме Фауста), я изменил бы ему фамилию, сильнее влюбил бы его в хорошего человека, учительницу» (П 11, 244).

Разве не о том же писал Чехов Горькому по поводу его пьесы «Мещане»? Сразу оценив по достоинству «главную, героическую» фигуру машиниста Нила, Чехов вместе с тем писал Горькому о «консерватизме формы» его пьесы. «Центральная фигура пьесы — Нил — сильно сделан, чрезвычайно интересен! [...] роль Нила, чудесную роль, нужно сделать вдвое-втрое длинней, ею нужно закончить пьесу, сделать ее главной. Только не противополагайте его Петру и Татьяне, пусть он сам по себе, а они сами по себе, все чудесные, превосходные люди, независимо друг от друга» (П 10, 96).

Опять-таки речь идет не о релятивности в характеристиках героев, не о наделении всех персонажей одинаково «положительными» чертами в житейском смысле слова, а о перенесении центра тяжести в драме с противоположения героев друг другу на иные, всеохватывающие и равнораспределенные конфликты.

Нет необходимости говорить, что мир драматургии Горького построен на совершенно противоположном этому принципу. Здесь нам важно понять принципы, на которых построен драматургический мир Чехова. Не выдвигать никого из героев, не давать ни одному из них преимущества в знании «настоящей правды»;

эта всеобщая подверженность одним и тем же законам, когда «объективная ирония» жизни постоянно бросает каждого из патетических или трогательных ситуаций в фарсовые, — таких принципов изображения действительности придерживался Чехов.

И единственный персонаж пьесы, которому дано приблизиться к этому «представлению жизни», — Лопахин: «Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая... О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша несчастливая, нескладная жизнь... Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит...» Отсутствие иерархичности в положении героев относительно действительности, равная зависимость всех по отношению к ней — в этом состоял один из основных принципов Чехова-писателя. Один Лопахин среди героев «Вишневого сада» сходным образом понимает ход жизни. И в этом смысле его роль занимает центральное место в композиции пьесы Чехова. Речь идет именно о композиционном центре произведения. Выдвижение Лопахина на всяком ином основании: например, как более прогрессивного в историческом смысле, как самого деятельного и энергичного из действующих лиц пьесы и даже как образца деловитости для героев советской драматургии — попытки, предпринимавшиеся в разное время разными режиссерами[139], — ведет к искажению и вульгаризации смысла пьесы.

Прежде всего с Лопахиным связано и основное событие «Вишневого сада». На этот раз в отличие от трех предшествующих пьес ход событий строится не вокруг открытия («узнания», по Аристотелю), а вокруг перипетии. Нечто, ожидаемое и подготавливаемое в первом действии (спасение сада), в результате ряда обстоятельств оборачивается чем-то прямо противоположным в последнем действии (сад рубят).

Чего только не писалось о зыбкости, неуловимости, даже мистичности хода событий в последней чеховской пьесе. Между тем в «Вишневом саде» еще более определенная и четкая драматическая конструкция, чем когда-либо прежде. И вновь это результат великолепного владения вечными законами сцены и опоры

---

[139] См.: Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. С. 87—88.

на традиции мирового театра, вплоть до театра античного. Можно также сказать, что перипетия «Вишневого сада» зеркально соотносится с перипетией «Мертвых душ». Там приобретатель Чичиков, стремившийся хитростью завладеть ревизскими душами, в конце всего лишается. Здесь Лопахин вначале искренно стремится спасти сад для его владелицы, в конце же «нечаянно» завладевает им сам.

Но Лопахин в конце пьесы, достигнув успеха, показан Чеховым отнюдь не как победитель. Все содержание «Вишневого сада» подкрепляет слова этого героя о «нескладной, несчастливой жизни», которая «знай себе проходит». В самом деле, человек, который один способен по-настоящему оценить, что такое вишневый сад, вынужден (ведь других выходов из сложившейся ситуации нет) своими руками губить его. С беспощадной трезвостью показывает Чехов в «Вишневом саде» фатальное расхождение между личными хорошими качествами человека, субъективно добрыми его намерениями — и результатами его социальной деятельности.

Личного счастья Лопахину не дано. По своему положению он может рассчитывать, в лучшем случае, только на Варю. А в пьесе отчетливо, хотя пунктирно, намечена другая линия: Лопахин «как родную, больше, чем родную» любит Раневскую. Это показалось бы немыслимым, нелепым Раневской и всем окружающим, да и сам он, видимо, до конца не осознает своего чувства. Но достаточно проследить, как ведет себя Лопахин, скажем, во втором действии, после того, как Раневская говорит ему, чтобы он сделал предложение Варе. Именно после этого он с раздражением говорит о том, как хорошо было раньше, когда мужиков можно было драть, начинает бестактно поддразнивать Петю. Все это результат спада в его настроении после того, как он ясно видит, что Раневской и в голову не приходит всерьез принимать его чувства. И дальше в пьесе еще несколько раз будет прорываться эта безответная нежность Лопахина.

Гибнущий сад и несостоявшаяся, даже незамеченная любовь — две сквозные, внутренне связанные темы пьесы. В хоре монологов персонажей «Вишневого сада» о неудавшейся жизни невысказанное чувство Лопахина может прозвучать как одна из самых щемящих

нот спектакля[140]. Пьеса начинается с того, что Лопахин весь одержим мыслью о спасении вишневого сада, а в итоге все получается не так: сад он не спас для Раневской, как хотел, а его удача оборачивается насмешкой над лучшими надеждами. Почему это так, не в силах понять сам герой, не мог бы этого объяснить никто из окружающих.

Словом, именно с Лопахиным в пьесу входит одна из давних и основных тем творчества Чехова: враждебность, непосильная сложность, непонятность жизни для обыкновенного русского человека, кем бы он ни был. Безуспешно бьются над загадками жизни многие главные герои Чехова, будь то доктор Соболь («Жена»), гробовщик Яков Бронза («Скрипка Ротшильда»), лавочник Яков Терехов («Убийство»), чиновник Гуров («Дама с собачкой»), мужики («Новая дача»). Столь же одинокими, страдающими, зависимыми от силы враждебных им обстоятельств изображены такие герои Чехова, как фабрикантша Анна Акимовна, миллионер Алексей Лаптев, дочь капиталиста Лиза Ляликова. В образе Лопахина Чехов остался до конца верен этой своей теме. Это один из героев, стоящих на главной линии чеховского творчества, находящийся в родстве со многими из персонажей в предшествующих произведениях писателя.

Первый исполнитель роли Пети Трофимова в спектакле Художественного театра В. И. Качалов внес в эту роль краски, характерные для горьковского героя — Буревестника[141]. Но холодный отзыв, который вызвала у Горького пьеса в целом[142], и образ Трофимова в особенности («Дрянненький студент Трофимов красиво говорит о необходимости работать и — бездельничает, от скуки развлекаясь глупым издевательством над Варей»)[143], свидетельствуют, что литера-

[140] В лучших актерских работах в этой роли за последние годы — В. Высоцкого и А. Миронова — эта нота отчетливо прозвучала. Ср. о Высоцком в роли Лопахина: Смелянский А. Наши собеседники. С. 297—299.

[141] См.: Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. С. 195—199.

[142] См.: М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. С. 153.

[143] Там же. С. 138. О скрытой полемике с монологом Сатина («На дне»), содержащейся в словах Трофимова о «гордом человеке» (д. II), см.: Бялик Б. А. Горький-драматург. М., 1977. С. 40—41.

турный предшественник в данном случае был отыскан неверно.

В сколь сложном освещении представлен у Чехова этот герой, видно из сопоставления Пети Трофимова с персонажем тургеневской «Нови» пропагандистом-народником, членом маркеловской организации Кисляковым. Внешне у этих героев есть немало общего. В 17-й главе романа Нежданов читает письма от Кислякова. «Он говорил [...] о себе, о своей звезде, [...] уверял, [...] что он сам удивляется тому, как это он, двадцатидвухлетний юноша, уже решил *все* вопросы жизни и науки — и что он перевернет Россию, даже «встряхнет» ее!.. В одном из писем находилось и социалистическое стихотворение, обращенное к одной девушке и начинавшееся словами: Люби не меня, но идею!»

«Мы выше любви», «вперед к звезде», уверенное решение всех вопросов и другие моменты речей Пети Трофимова явно перекликаются с приведенными словами тургеневского персонажа. Но тип авторского отношения к такому герою схож у Чехова с Тургеневым только отчасти. У Тургенева это только ирония, причем дается авторская экспликация такого отношения: самохвальство Кислякова, отсутствие в нем «эстетики» — весьма характерные моменты для тургеневской оценки радикальной молодежи в «Нови». У Чехова же — двойное освещение этой фигуры: она и комична, и трогательна, симпатична одновременно.

Ирония автора по отношению к Трофимову очевидна: этот радикально разглагольствующий студент, неотъемлемая фигура русского усадебного быта начала века, красно и зажигательно говорит, но не решает ни одной проблемы из тех, что стоят перед героями Чехова. В то же время рисунок этой роли — не карикатура: ведь все, о чем Петя Трофимов говорит в своих обличительных монологах, — правда, и внутренне он честен, бескорыстен, искренен. Очень жалкой, явно не соответствующей значительности выдвинутых обвинений выглядит позитивная программа Пети. Но и ее оказывается достаточно, чтобы увлечь юную Аню.

Показывая ситуацию: герой-краснобай и впитывающая его речи молодая девушка, Чехов опирался на опыт создания таких образов предшествующей литературы, как тургеневский Рудин, некрасовский Агарин. Еще теснее Петя связан с традиционными в творчестве

Чехова «протестантами»: Соломоном в «Степи», Павлом Иванычем в «Гусеве», Костей Кочевым в «Трех годах». Роль Пети, отмечалось исследователями, аналогична роли Саши в «Невесте», и сводится эта роль к тому, чтобы «пробудить новые мысли» у Ани. И героине «Невесты» Наде Саша казался «милым» и «жалким» одновременно.

Герои последних произведений Чехова готовы или мечтают «перескочить через ров» (10, 64), «перевернуть жизнь» (10, 214), «насадить новый сад» (13, 241). Не случайно Чехов писал о таких людях все чаще: в самой действительности они встречались все чаще, сама жизнь порождала их все больше. Резкость оценок, обращение к политическим, общественным вопросам, разговоры о необходимости перемен, обостренное неприятие характерных черт российского бытия — все это, чем наполнены страницы «маленькой трилогии», «Невесты», «Трех сестер», «Вишневого сада», шло из самой жизни, питалось духом времени. Россия уже находилась в преддверии великих потрясений, и об ожидании скорых перемен одними из первых заговорили герои Чехова.

Чехов до конца не изменил принципам объективного рассмотрения идей и мнений героев. В двойном освещении предстают фигуры неудовлетворенных, взбудораженных, устремленных от настоящего к будущему мечтателей из поздних произведений писателя: Ярцева («Три года»), художника («Дом с мезонином»), Ивана Иваныча («Крыжовник»), Тузенбаха и Вершинина («Три сестры»), Саши («Невеста»), Пети Трофимова. Ирония в их изображении сочетается с пониманием неизбежности и обоснованности и их позиции, и самого их появления. Фраза героя не становится в мире Чехова завершающим выводом. В этом — трезвость писателя, «знающего цену слов, цену мечтаний» (Горький), понимающего, как далеко от словесных заявлений до подлинного дела.

Мудрость Чехова, его представление о жизни и людях выражались не в чьих-либо монологах. Отчетливо, недвусмысленно, в полный голос они звучат в строе его произведений, в соотнесенности действующих лиц, в искусстве индивидуализации, в композиции смешного и серьезного — в том языке, на котором говорит с нами Чехов-художник.

«Отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», стук топора, возвещающий о гибели сада, как и сам образ вишневого сада, воспринимались современниками как глубокие и емкие символы.

Известно, как критически отнесся В. Мейерхольд к постановке пьесы «художественниками». В этом спектакле ему как зрителю не хватало символической двуплановости — такой, которая открыто заявлена в пьесах Метерлинка[144]. Однако тогда же Андрей Белый убедительно писал о весьма существенном отличии чеховской символики от символизма Метерлинка: «Метерлинк делает героев драмы сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: «Нет ли еще кого-нибудь среди нас?» Слишком явный символ». У Чехова же, отмечает А. Белый, «...вряд ли... есть мистический опыт. Его символы поэтому непроизвольно врастают в действительность»[145]. В замечании А. Белого по поводу «Вишневого сада» самое интересное — указание на «непреднамеренность», «непроизвольность» чеховских символов; нельзя не принять и его утверждения об отсутствии у Чехова «мистического опыта».

Чеховская символика и символ в произведениях и теориях символизма — явления принципиально различные. Для символиста видимая реальность — лишь «паутинная ткань явлений», которая опутывает реальность высшую, мистическую. Для Чехова иной реальности, чем та, в которой живут его герои, просто не существует. И писал он не «истончая реальность» до прозрения в ней символического, то есть мистического содержания. Его путь — постижение в реальности закономерностей, не замечаемых его персонажами.

Отмечалось, что символические предметы, звуки, действия в произведениях Чехова обиходны, врастают в быт[146]. Но различие не только в этом. Принципиальное отличие от символистов — в том втором плане, который стоит за чеховскими символами. Для А. Бе-

---

[144] Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. С. 448.

[145] Весы. 1904. № 2. С. 47.

[146] См.: Белкин А. А. Перечитывая Достоевского и Чехова. М., 1968. С. 225; Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 171.

лого символ — мистический намек, указание на присутствие ирреального в реальном. У Чехова даже самый таинственный звук — не с неба, а «точно с неба».

Дело не только в том, что Чехов оставляет возможность реального объяснения явлений ирреального ряда («...где-нибудь в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко»). Происхождение звука герои объясняют, может быть, и неверно, но ирреальное здесь не требуется. Тайна есть, но это тайна, порожденная причиной земной, хотя и неведомой героям или неверно ими понятой, не осознаваемой вполне.

Чеховская невеста — символ будущего или вечного, то есть отличного от видимой реальности, но не мистического и не ирреального. Образ сада и его гибели символически многозначен, но и здесь нет никакого «мерцания на границе» реального и ирреального. Чеховские символы раздвигают горизонты, но не уводят от земного. Чеховские символы счастья, красоты, будущего, вечного, высших целей бытия или, наоборот, страшной действительности сгущают впечатление от изображенного. Сама степень освоения, осмысления бытового, единичного в поздних произведениях Чехова такова, что в них просвечивает бытийное, общее.

И конечно, о «непреднамеренности» (в прямом значении этого слова) чеховских символов говорить не приходится. Все они — результат продуманного отбора, выбора, в том числе из произведений предшествующей литературы.

Таинственный звук, дважды упоминаемый в «Вишневом саде», был услышан Чеховым в реальности [147], но, введенный в художественную структуру, стал соотноситься с рядом своих литературных предшественников. Г. А. Бялый проводит несколько сопоставлений с упоминанием звука лопнувшей струны в стихотворении Гейне «Sie erlicht» («Она угасла»), с описанием такого звука в стихотворении в прозе Тургенева «Нимфы» («неровный, длинный вздох, подобный трепетанию лопнувшей струны») [148].

Возможна еще одна литературная параллель. Таинственный звук пришел в «Вишневый сад», как давно отмечено, из раннего чеховского рассказа «Счастье».

[147] О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 249.

[148] См.: Бялый Г. А. Звук лопнувшей струны//Театр. 1985. № 1. С. 187.

Там его слышали в ночной степи пастухи и объездчик («В тихом воздухе, рассыпаясь по степи, пронесся звук. Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало по степи, издавая: «тах! тах! тах! тах!»); происхождение звука объяснялось однозначно: «Это в шахтах бадья сорвалась, — сказал молодой, подумав» (6, 215). Помимо реального предшественника, у звука, который Чехов описал в «Счастье» и к которому еще раз вернулся в последней пьесе, был и литературный предшественник.

Это звук, который слышат мальчики в тургеневском рассказе «Бежин луг»: «Все смолкли. Вдруг, где-то в отдалении, раздался протяжный, звенящий, почти стенящий звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая. Прислушаешься — и как будто нет ничего, а звенит. Казалось, кто-то долго, долго прокричал под самым небосклоном, кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и слабый, шипящий свист промчался по реке» (4, 102). Об этой параллели в чеховском рассказе и особенно в пьесе напоминает сходство обстановки, в которой слышится непонятный звук, и настроения, которые он вызывает: кто-то вздрагивает и пугается, кто-то задумывается, кто-то реагирует спокойно и рассудительно.

Тургеневский звук от «Счастья» к «Вишневому саду» приобрел новые оттенки, стал подобен звуку лопнувшей струны. В последней пьесе в нем соединилась символика жизни и родины, России: напоминание о ее необъятности и о времени, протекающем над ней, о чем-то знакомом, вечно звучащем над русскими просторами, сопровождающем бесчисленные приходы и уходы все новых поколений.

*

Первым дошедшим до нас литературным замыслом Чехова была трагедия «Тарас Бульба» на гоголевский сюжет (1, 555). Последнее его произведение завершалось напоминанием еще об одном вечном спутнике, Тургеневе. Войдя в русскую литературу XIX века «после всех», Чехов стал прямым и законным наследни-

ком всего лучшего, что было в ней создано. Литература как продолжение действительности, как одно из чудесных ее явлений всегда была среди источников, питавших и вдохновлявших чеховское творчество. И это делает закономерным и необходимым изучение его литературных связей.

Перекличка с массовой, ныне полузабытой литературой 80—90-х годов; победы над Лейкиным или Потапенко, или Ясинским, одержанные на их же «территориях»... Освоение художественного языка эпохи, будь то поворот к «среднему человеку» и повседневности, введение музыкального начала в прозу или интерес к языку символов... Продолжение пушкинских, гоголевских традиций; развитие тургеневской манеры... Использование софокловского или шекспировского принципа в построении пьесы, мопассановского — в технике рассказа... Свой голос в современных ему литературных и общественных полемиках... Все это, названное и не названное в этой книге, — различные виды литературных связей чеховского творчества, складывающиеся в неповторимую индивидуальную систему.

Расширять и далее круг таких связей, находить все новые переклички значит глубже постигать смысл конкретных произведений писателя, его позицию в литературной борьбе своей эпохи, место в литературном процессе рубежа веков. И это надолго останется существенной задачей в изучении Чехова.

Но пусть при этом не забывается, не ускользает и сверхзадача.

В критической антологии «Великие пьесы Чехова», вышедшей недавно в Нью-Йорке, ее составитель Жан-Пьер Баричелли пишет: «Кто-то сказал, что у каждого театрального поколения свой Чехов. Но мы утверждаем, что, хотя прошло уже 80 лет после его смерти, он — драматург нашего поколения. Остроумие Шоу, патология О'Нила, парадоксы Пиранделло, идеологическая пристрастность Брехта, абсурдизмы Ионеско, экзистенциальные проблемы Беккета — все это может отвечать отдельным чувствам современного человека. Творчество Чехова включает в себя все эти моменты. Но он еще постоянно пропитывает свои великие пьесы трепетанием поэзии, которая в пьесах остальных или отсутствует, или проявляется, как у Пиранделло и Беккета, лишь от случая к случаю. А ведь Чехов гораздо раньше их

всех создал свой театр. Он был современником еще таких фигур, как Ибсен и Стриндберг, Золя и Верга, Гарди и Гальдос, Драйзер и Фонтане, в эпоху реализма и натурализма. Но было в нем то, что пережило его эпоху, оставило натурализм и реализм далеко позади и прочно ввело его в ряды поколений, пришедших на смену. И вероятно — кто знает — он и их оставит позади, в прошлом»[149].

Приведенное высказывание весьма характерно. Можно не соглашаться с тем определением новизны чеховской драматургии, которое предлагает автор. Иным может быть и ряд имен, выбранных для сопоставления. Закономерна здесь логика рассмотрения связей чеховского творчества.

Рассматривая черты сходства, важно прийти к пониманию непохожести, неповторимости слова, сказанного Чеховым. От изучения связей, в которых отразилась целая литературная эпоха, следует идти к сознанию того, что в творчестве Чехова пережило его эпоху, перешагнуло национальные и временны́е границы и стало неотъемлемой частью общечеловеческих духовных ценностей.

---

[149] Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology. New York and London. 1981. P. IX.

Указатель упоминаемых произведений А. П. Чехова

Именной указатель

СОДЕРЖАНИЕ

II
ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС

МОНОГРАФИЯ

Катаев Владимир Борисович

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ЧЕХОВА

Зав. редакцией **М. Д. Потапова**
Редактор **И. И. Лебедева**
Переплет художника **Н. С. Филиппова**
Художественный редактор **М. Ф. Евстафиева**
Технический редактор **М. Б. Терентьева**
Корректоры **В. П. Кададинская, Л. С. Клочкова**

ИБ № 306

Сдано в набор 07.09.88. Подписано в печать 27.02.89. Л-14041.
Формат 84×108/32. Бумага кн.-журн. Гарнитура литературная.
Высокая печать. Усл. печ. л. 13,86. Уч.-изд. л. 14,58.
Тираж 20 000 экз. Заказ 440. Изд. № 227. Цена 95 коп.

Ордена «Знак Почета» издательство Московского университета.
103009, Москва, ул. Герцена, 5/7.
Отпечатано с набора типографии ордена «Знак Почета» изд-ва МГУ,
119899, Москва, Ленинские горы, на ПП «Чертановская типография».
113545, Москва, Варшавское ш., 129а. Зак. 88

Уважаемый читатель!

Своевременно и правильно оформленный заказ гарантирует Вам приобретение необходимой литературы.

Оформить предварительный заказ, а также ознакомиться с планами ИЗДАТЕЛЬСТВА МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА можно в магазинах — опорных пунктах по изучению спроса:

в Москве — магазин № 110 «Университетская книжная лавка» (117296, Москва, Ломоносовский просп., 18);

в Киеве — магазин № 12 «Книги» (252001, Киев, Крещатик, 44);

в Новосибирске — магазин № 2 Академгородка (630090, Новосибирск, ул. Ильича, 6).

Жители других городов могут оформить предварительный заказ в местных книжных магазинах.

Магазин № 93 «Книга — почтой» принимает предварительные заказы и высылает литературу Издательства Московского университета наложенным платежом. Адрес магазина:

117168, Москва, ул. Кржижановского, 14,
магазин № 93 «Книга — почтой».